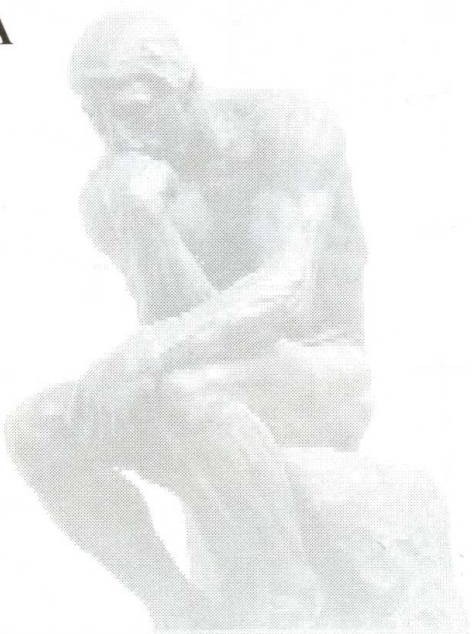
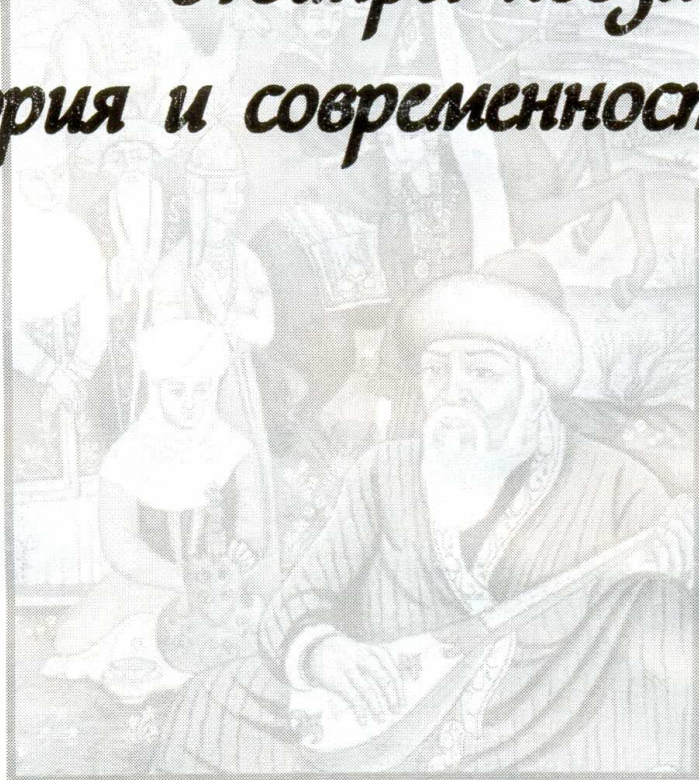


82.1-9/075.8/
755

Жанна ТОЛЫСБАЕВА



**Жанры поэзии:
история и современность**



Толысбаева Жанна Женисовна

**ЖАНРЫ ПОЭЗИИ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

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

СЕМИПАЛАТИНСК
Издательство «ТАЛАНТ»
2007

ББК 83.3я7
Т52

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор Государственного университета им. М.О. Ауэзова *А.С. Еспенбетов*; доктор филологических наук Государственного университета им. Шакарима *К.С. Бузаубагарова*.

Толысбаева Ж.Ж.

Жанры поэзии: история и современность. Учебное пособие. – Семипалатинск: Издательство «Талант», 2007. – 311 с.

ISBN 9965-776-70-9

Социально-культурная обстановка в Казахстане конца XX столетия создала условия для уникального жанропользования. Активизирован тип поэтического творчества, сопряженный с пересозданием структуры и мирообразов известных и забытых жанров национального и европейского этногенеза. Вниманию филологически грамотного читателя представлены “статусные” жанры, жанровые формы отечественного порубежья в генетическом, теоретическом и историко-хронологическом аспектах изучения – сонет, венок сонетов, элегия, толгау, баллада, поэма, жанровый 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

ББК 83.3я7

© Семипалатинский государственный
педагогический институт
© Толысбаева Ж.Ж., 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
РАЗДЕЛ 1. Концепция литературного жанра	7
1.1 Теория жанра в историческом аспекте	7
1.2 Теоретическая модель жанра	13
1.2.1 Картина мира жанра и историко-поэтический процесс	14
1.2.2 Память жанра как фактор стабильности и обновления поэзии рубежа XX-XXI вв.	18
1.2.3 Жанровые компоненты	20
1.2.4 Заглавие как универсальная жанровая мотивировка	28
1.3 Факторы трансформации жанров поэзии Казахстана рубежа веков	30
<i>Вопросы для самоконтроля и задания для самостоятельной работы к 1 разделу</i>	40
<i>Литература к 1 разделу</i>	41
РАЗДЕЛ 2. Жанр сонета в поэзии Казахстана рубежа XX – XXI веков	43
2.1 Историко-культурные закономерности и концепция жанра сонета	43
2.2 Принципы жанрообразования казахстанского сонета конца XX-начала XXI вв.	50
2.3 Венок сонетов в современной поэзии Казахстана	74
<i>Вопросы для самоконтроля и задания для самостоятельной работы ко 2 разделу.</i>	84
<i>Литература ко 2 разделу</i>	85
РАЗДЕЛ 3. Элегический мирообраз в творчестве поэтов Казахстана конца XX – начала XXI вв.	87
3.1 История развития элегии. Теоретическая модель жанра	87
3.2 Характер трансформации современной казахстанской элегии	94
3.3 Векзамеры Б.Канапьянова – жанр-модификация элегии	107
<i>Вопросы для самоконтроля и задания для самостоятельной работы к 3 разделу.</i>	121
<i>Литература к 3 разделу</i>	122
РАЗДЕЛ 4. Толғау и баллада – репрезентативные жанры казахской национальной поэзии	124
4.1 Подражание толғау в творчестве казахстанских авторов конца XX – начала XXI вв.	124
4.2 Баллада: история развития и современный инвариант жанра	133
<i>Вопросы для самоконтроля и задания для самостоятельной работы к 4 разделу</i>	158
<i>Литература к 4 разделу</i>	160
РАЗДЕЛ 5. Циклический контекст как универсальная лироэпическая	

целостность	162
5.1 Жанровая концепция поэтического цикла	169
5.2 Картина мира сонета в полижанровом циклическом контексте	173
5.3 Принципы целостности фрагментарного циклического контекста	179
5.4 Специфика жанровой организации «эпистолярных» лирических циклов	190
<i>Вопросы для самоконтроля и задания для самостоятельной работы к 5 разделу</i>	199
<i>Литература к 5 разделу</i>	200
РАЗДЕЛ 6. Поэма как репрезентативный жанр обновляющейся поэзии Казахстана	201
6.1 Генезис поэмы. Проблемные аспекты теории жанра	201
6.2 Современная поэма Казахстана	210
6.3 Книга поэм как метажанровая целостность	238
<i>Вопросы для самоконтроля и задания для самостоятельной работы к 6 разделу</i>	252
<i>Литература к 6 разделу</i>	253
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	255
ПРИЛОЖЕНИЕ	256

Предисловие

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

Какие категории жанра претерпевают деформации и почему, постоянно подвергаясь диффузии, жанр продолжает оставаться «героем литературы» (М.М. Бахтин)? Трансформация жанровой структуры задевает все уровни организации художественного текста, которые несут жанроразличительную информацию и в первую очередь реагируют на изменения в сфере идеологии, политики и экономики, культуре и духовно-религиозном сознании людей. Субъектная организация произведения подвергается тотальной переоценке, когда происходят ментальные передвижки эпохального масштаба. Когда речевая стихия начинает раздвигать границы литературно-художественного языка, предлагая ранее неизвестные лексические, орфографические, грамматические, синтаксические, стилистические стратегии, естественным образом меняется лексико-речевой жанроразличительный компонент. Жанр не может постоянно сохранять печать консерватизма, тем более, если он реконструируется в мультикультурном пространстве, открытом для введения как собственно жанровой, так и внежанровой ассоциативности. Вероятно, имеет смысл предположить начавшийся процесс слияния научно-теоретического и художественно-поэтического интереса к жанровым преобразованиям, основанным на взаимодействии двух взаимоисключающих моментов: с одной стороны, тенденции на разрушение внешних формальных признаков, с другой, - актуализацию памяти жанра и реконструкции ядра жанра.

В казахстанской литературе рубежа XX – XXI веков, где модернистский дискурс «мир как текст» накладывается на явление постмодернистской деконструкции жанр принимает на себя функции «параметра порядка» (Т.У. Есембеков), мышление жанрами становится особенно актуальным, поскольку является необходимым условием выхода из культуры кризиса, обретения новой эстетической системы ценностей. Изменение структуры жанров является одной из форм демонстрации глубины и самобытности эпохи. Парадоксом «поведения» жанров с генетически богатой родословной в эпоху новейшей литературы является четко проступающая обратная взаимосвязь: чем «старше» жанр, чем чаще деконструируется его структура, тем четче проступает ядро жанра – единственная составляющая жанровой модели, которая собирает и преобразует весь опыт предыдущего жанрового развития в энергию сопротивления факторам разру-

шения. Так актуализируется проблема соотнесения исторического варианта жанра и теоретического канона.

Цель учебного пособия «Жанры поэзии: история и современность» - представить своеобразие современной казахстанской поэзии через жанровый аспект, соотнести текст современного трансформируемого поэтического жанра 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, рецептивно эстетическим анализами жанровых парадигм. Данная совокупность способов жанрового исследования позволяет выйти на более масштабный уровень историко-теоретических обобщений.

Учебное пособие “Жанры поэзии: история и современность” состоит из 6 разделов, списка рекомендуемой литературы и приложения. В первом разделе дан анализ основных работ по теории жанра, предложена жанровая концепция, активно задействующая понятия генезис жанра, картина мира, память, факторы жанра. Каждый последующий раздел пособия структурирован таким образом, чтобы представить содержание от теории к практике его изучения, показать наиболее востребованные поэтические жанры в эволюции развития – от генезиса до современного состояния. Во 2 – 6 разделах определены “нормы” жанрообразования сонета, элегии, баллады, толғау, поэмы, а также циклического контекста; представлена филологическая рефлексия о характере преобразования названных жанров в порубежной поэзии Казахстана. Система вопросов для самоконтроля, задания для самостоятельной работы и список литературы, представленные в конце каждого раздела, помогут систематизировать знания, полученные на лекционно-практических занятиях, совершенствовать умения и навыки самостоятельного научно-теоретического исследования художественного текста.

Список рекомендуемой литературы позволит обучающимся продолжить самостоятельное изучение проблемы жанра на материале работ отечественного и мирового литературоведения, определить собственное видение жанровой теории, внести элемент полемичности в оценку отдельных теоретических положений.

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, жанровые эксперименты казахстанских поэтов. Изучение характера преобразования жанровых традиций на новейшем поэтическом материале - хорошая возможность испытать крепость теоретических положений современной науки и изложенной концепции, в частности.

РАЗДЕЛ 1. КОНЦЕПЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ЖАНРА

1.1 Теория жанра в историческом аспекте. Проблема содержания, генезиса, исторической устойчивости /изменчивости жанра является одной из регулярно возобновляемых и неоднозначных в литературоведении XX века. Существующие определения литературного жанра (всего – более 90) отражают попытки исследователей понять художественно-эстетическую природу жанра. В научных и научно-методических работах под литературным жанром предлагается понимать “...сложившиеся в процессе развития художественной словесности виды произведения” (Г.Н. Пospelов [1, с.398]); “...совокупность способов коллективной ориентации в действительности с установкой на завершение...” (П.Н. Медведев [2, с.255]); “...произведение на основе принадлежности к тому или иному литературному роду, а также по преобладающему эстетическому качеству...” (В.В. Кожин [3]); “...отражение известной законченности этапа познания, формулу добытой эстетической истины” (Ю.В. Стенник [4, с.189]); “... группа текстов, имеющих общую поэтическую систему, которая фиксирует стабильную связь постоянных признаков формы и определенного содержания в одну и ту же эпоху” (И.В. Стеблева [5, с.8]); “... отвердевшее, превратившееся в определенную литературную конструкцию содержание...” (Г.Д. Гачев [6, с.21]); “...связующее звено, соединяющее произведение со всей литературой...” (Ц. Тодоров [7, с.127]); “...тип целостной, завершено выраженной эстетической соотнесенности определенного предмета изображения (взаимодействия характера и среды) с определенной структурно-стилевой системой авторского отношения к изображаемому” (В.Н. Хабин [8, с.7]); “...проекцию внелитературного ряда на литературу” (В.С. Баевский [8, с.3]); “...устойчивый тип взаимоотношений автора, героя и читателя, выступающий в произведении в исторически конкретной, индивидуально-неповторимой форме” (С.Л. Страшнов [9, с.3]), “...генетически определяющее обособление литературных произведений, объединяемых общностью системы приемов с доминирующими объединяющими приемами-признаками” (Б.В. Томашевский [7, с.127]); “... индивидуальное бытие художественного творчества” (И.Ф. Волков [10, с.128]); “... конкретно-историческую литературную форму, включающую в себя типологические свойства родов и видов литературы, совокупность признаков композиционного, сюжетного, стилистического уровней, обобщающую черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, нации или мирового искусства вообще” (Н.О. Джуанышбеков [11, с.36]); “...тип художественного произведения, объединяющий большую группу литературных текстов и определяемый четырьмя факторами: 1) темой..., 2) углом автора и отношением автора, 3) эстетическими свойствами жизненного материала, 4) традицией” (Ю.Б. Борев [7, с.126]); “...группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы..., обладающие определенным комплексом устойчивых свойств...” (В.Е. Хализев [12, с.319]); “...элемент әдебиетіндегі немесе

нактылы бір ұлттық әдебиеттегі белгілі бір дәуірде қалыптасқан, ортақ типологиялық, т.б. белгілері бар көркем шығармалар түрлерінің жүйесі” (Т. Шанбай [13, с.541]) и другие.

Становление жанровой теории отразило этапы постижения сущности жанра. При существующем многообразии “социологических”, “формальных”, “генетических” жанровых концепций только совокупное движение теоретической мысли выявляет наиболее актуальные аспекты изучения жанров. Существующие в литературоведении жанровые концепции целесообразнее рассматривать в дискурсе преемственности, акцентируя внимание не на моментах против- или самостояния исследователей, но на процессе коллективного “погружения” в существо проблемы.

Вопрос о содержательности понятия “жанр” долгое время подвергался произвольной трактовке, оставался открытым. Проблемы соотношения теоретической модели жанра и реальной истории литературы, причины и следствия замены нормативных жанров неканоническими были подняты с особенной остротой в эпоху русского формализма 1920-х годов и обозначили момент своеобразного кризиса «жанрологии». В работах формалистов под жанром понималась совокупность формальных приемов, организующих внешнюю сторону произведения. Вывести формалистическое представление о жанре в другое эстетическое измерение смог Ю.Н. Тынянов. С одной стороны, ученый отдавал приоритет признакам, отличающим один исторический вариант жанра от другого; выйти на принципиально обновленное понимание жанра Ю.Н. Тынянову позволил интерес к смыслу эстетических явлений. Несомненными достоинствами научной концепции этого исследователя является то, что он ввел понятие жанра в системное исследование и обратил внимание на необходимость изучения генезиса жанра: “...давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции...” [14, с.256]. Но попытка исследователя изучить жанр в динамике его развития, в смещении жанровых признаков была ограничена рамками формалистических представлений и потому носит незаконченный характер.

К изучению “морфологической стороны смысла” (О.М. Фрейденберг) жанров обратились сторонники историко-типологического подхода: А.Н. Веселовский, О.М. Фрейденберг, В.Я. Пропп, Е.М. Мелетинский. Признание важной роли фольклора в истории народов мира позволило исследователям обнаружить типологические связи между литературными жанрами, ведущими родословную от дописьменного периода, и мышлением первобытного человека, проявившимся в метафорике обряда, мифе, сказке. Работы, базирующиеся на фольклорном материале, имеют непосредственное отношение к общей теории жанров, поскольку позволяют обнаружить глубинную генетическую связь с теми архетипами, которые ещё в глубокой древности стали метафорами целостного бытия. Труды вышеназванных ученых можно назвать первой попыткой постижения “генетического кода” жанра.

Сосредоточенность литературоведческих интересов на имманентной природе жанра активизировала другой метод изучения – социологический. Признавая зависимость литературной формы (жанра) от социально-психологических детерминант, сторонники социологического подхода (Г.В. Плеханов, А.Г. Цейтлин, М. Юнович) вульгаризировали литературоведческий метод. Если формалисты *не могли* увидеть конструктивно важного ядра жанра в силу сосредоточенности интересов на внешней организации художественного текста, то социологи советской формации *должны* были отвергнуть это понятие в знак идентификации эстетических воззрений и идейно-политических (или классовых) убеждений. Жанр как материализованная надчеловеческая сущность памяти, как идея жанровой преемственности была чужда советскому литературоведению, в силу чего категория жанра подменялась понятиями классовой психологии (А.Г. Цейтлин, М. Юнович) или стиля (В.М. Фриче, П.С. Коган).

В разработку теории жанров большой вклад внес М.М. Бахтин. Жанровая концепция М.М. Бахтина стала достоянием филологической аудитории только в 1960-1970 годы и в течение десятилетий осмысливалась в трудах его последователей (Г.М. Фридендер, Б.С. Мейлах, В.М. Жирмунского, Ю. Кристевой, М.Л. Гаспарова, И.Л. Шайтанова, С.Н. Зенкина, Н.Д. Тамарченко, В.Е. Хализева и других). Противоречия жанровой теории М.М. Бахтина, обусловленные её творческим характером, проанализированы в работах Г.Н. Пospelова, Г.М. Фридендер, Л.В. Чернец, Г. Тиханова, К. Эмерсон, Н.Д. Тамарченко и также стимулировали развитие современной теории жанра. Наиболее значимыми эпохальными открытиями М.М. Бахтина в теории жанра стали положения о жанре как «трехмерном конструктивном целом», о памяти, факторах, мирообразе, семиотике жанров. С точки зрения ученого, жанр имеет «двойную ориентацию» - в тематической действительности и действительности читателя. Оба аспекта объединяются установкой на завершение (завершенность понимается как качество содержания). В интерпретации ученого жанры предстают не только как комбинации формальных приемов, но и как «...формы видения и осмысления определенных сторон мира» [15, с.332]. Каждый устойчивый элемент конструкции произведения рассматривается исследователем в соотнесенности с содержательностью, на основании чего М.М. Бахтин разрабатывает принцип семиотического изучения жанров.

Интересно представлена в работах М.М. Бахтина проблема памяти жанра. Ученый заметил, что архаика сохраняется в жанре «...только благодаря постоянному её обновлению, так сказать, осовременению. ...Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра ... Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т.е. способная обновляться...» [16, с.178-179]. И далее следует одно из опорных суждений в бахтинской концепции жанра: «Чем выше и сложней развивался жанр, тем он лучше и полнее помнит своё прошлое...» [16, с.179].

В тесной связи с идеей памяти в трудах М.М. Бахтина развивается философский мотив *Вечно́го возвра́щения*, коррелирующий с аналогичной идеей в философии Ницше, предвосхитивший массовый интерес литературы 1980-х годов к мифам и мифологическому типу сознания в целом. Заявление о существовании принципиально иной (циклической) модели движения материализует логику становления мира и человечества в ценностно-метафорическом смысле слова. Теоретические разработки М.М. Бахтина по проблемам нелинейного времени, хронотопа существенно дополняют современные исследователю представления о жанровой категории пространства и времени.

В работах литературоведов, придерживающихся исторического подхода, неизменным остается принцип определения жанровой категории, согласно которой первично содержание произведения, а форма есть его выражение. Г.Л. Абрамович называл жанром какую-либо разновидность существующих видов поэзии (например, исторический роман или сатирическую поэму). Рассматривая вопрос о взаимосвязи формы и содержания, исследователь придерживается того убеждения, что жанровая форма не обязательно должна соответствовать определенному содержанию.

Л.И. Тимофеев предлагал обозначить термином “жанр” явление литературного рода, под “жанровой формой” подразумевал литературный вид; понятие, которое бы обозначило членение внутри вида (т.е. жанр в собственно терминологическом значении), представлялось исследователю слишком дробным и излишним.

Г.Д. Гачев, В.В. Кожин, В.Д. Сквозников «примирают» в своей жанровой теории категории формы и содержания. По мнению ученых, взаимообусловленность традиционно-формального показателя и содержания жанра является гарантом накопления творческой энергии, постоянного обновления жанра и она же объясняет феномен целостности жанра.

Взгляд на жанр как на категорию художественного содержания отстаивает Г.Н. Пospelов. Ученый назвал ряд признаков, определяющих природу родовой формы (т.е. собственно жанра): организация речи, объем текста, принцип сюжетосложения, твердая строфическая форма, пафос произведения. Перечисленные уровни организации художественного текста в концепции Г.Н. Пospelова выполняют функцию жанроразличительных категорий. Так выглядит одна из первых попыток систематизации жанровой теории.

Особенный интерес исследователя вызвал вопрос о характере соотношения «внешней» формы и «внутреннего» содержания. Признавая взаимосвязь конкретных особенностей формы и идейного содержания, ученый убежден в том, что типологический признак, который выражает сущность жанра вообще, следует искать преимущественно в пределах содержания произведения. Прослеживая историческую стадийность выделенных им жанровых групп (мифологической, национально-исторической, этологической, романической), Г.Н. Пospelов так же, как и М.М. Бахтин, наблюдает тенденцию на романизацию литературы. Дифференциация жанрового содержания по социологическому признаку (на национально-исторические, романические, этологические виды) с

течением времени обнаружила идеологическую ограниченность позиции Г.Н. Пospelова, не позволившей последнему включить в классификационную систему онтологические жанры, такие, например, как притча, житие, религиозно-метафизическую лирику, тогда как в этот же период времени Н.Г. Фрай изложил своё видение проблемы онтологических жанров в книге “Анатомия критики” (1957).

Разработка вопроса о жанре как морфологической категории искусства заняла значительное место в эстетической концепции М.С.Кагана. Исследователь определяет модель жанра, исходя из представления об общей структуре искусства, а именно: предлагает выявить закономерности многоуровневого строения системы жанров через сопряжение основных функций художественного произведения - познавательную, оценочную, преобразовательную, знаковую.

На высоком уровне теоретического абстрагирования продолжил исследования предшественников Н.Л. Лейдерман. Научная позиция исследователя обозначила новый этап в разработке жанровой теории. В научной концепции названного ученого функции активных категорий возложены на понятия “ядро”, “модель”, “память”, “носитель”, “факторы” жанра. По мнению Н.Л. Лейдермана, “...смысл жанровой структуры как целого состоит в создании некоей образной “модели мира”, в которой все сущее обретало бы свою цель и порядок...” [17, с.18]. Эта модель есть “ядро жанра”, которое сохраняется в течение многовековой жизни жанра даже в ситуациях перерождения жанров. Категория “модель” жанра, с точки зрения исследователя, позволяет последовательно изучить внутренние закономерности жанра. Ученый выделяет несколько принципов миромоделирования и типологизирует жанры в соответствии с доминирующими типами воплощения целостной картины бытия, а именно: “непосредственным запечатлением”, “иллюзией всемирности”, “символическим”, “метонимическим”, “ассоциативным” принципами.

Одним из существенных новаторских аспектов теории жанра Н.Л. Лейдермана является определение системы “носителей” жанра – тех художественных связей и образов, которые выполняют в произведении конструктивную роль. К носителям жанра ученый относит субъектную, пространственно-временную, ассоциативную, интонационно-речевую типы организации художественного произведения, которые в каждом жанре и его типологической разновидности находят устойчивую взаимосвязь.

В работах Н.Д. Тамарченко предлагается несколько иное решение жанрово-теоретических проблем. Механизм действия универсальной модели жанровой структуры, исторический процесс движения жанров Н.Д. Тамарченко рассматривает через категорию «канона», соответственно дифференцируя жанры на канонические и неканонические. Если инвариантом традиционных жанров ученый называет канон, то константные структуры неканонических жанров определяются как «внутренняя мера» этого жанра. Концепция Н.Д. Тамарченко разработана под непосредственным влиянием идей М.М. Бахтина, чем объясняется общность некоторых научно-теоретических положений (например, «па-

мять жанра», «модель трехмерной жанровой структуры»), а также апелляция к художественно-иллюстративному материалу: в фокусе научного интереса Н.Д. Тмарченко находятся, преимущественно, жанры романа и эпопеи.

Отличительной чертой современного литературоведения является стремление “собрать” и переосмыслить опыт теоретизирования предшественников в целостное видение проблемы жанра. Так, Ю.В. Шатин [8] создает свой вариант жанровой концепции, охватывающей генетический, семантический, морфологический уровень. Ученый исходит из тезиса, что каждая исторически сложившаяся система жанров обладает тремя аспектами. С точки зрения нормативного аспекта жанр характеризуется более или менее постоянным набором признаков, охватывающих разные уровни художественной структуры. Генетический аспект устанавливает связь между предшествующей и ныне действующей системами жанров, то есть является аналогом концепта “память” жанра, разработанного М.М. Бахтиным. Конкретно-историческое понимание жанра Ю.В. Шатин предлагает рассматривать в конвенционном аспекте. По мнению исследователя, все три аспекта жанровой теории могут дать три различные истории жанров.

В антижанровой концепции С.Н. Зенкина выдвинут ряд плодотворно-полемиических положений. Аргументируя свое наблюдение об упадке жанрового мышления, автор апеллирует к жанру романа как сверхжанровому образованию. Наблюдения над жанровыми процессами в “верхних” и “нижних” этажах современной массовой литературы, “передвижками” жанров в процессе исторического развития свидетельствуют об оригинальности концепции С.Н. Зенкина – достойном вкладе в “плюралистическую” (С.Н. Зенкин) современную теорию жанров.

Казахстанское литературоведение за сравнительно небольшой срок активно освоило состояние научного поиска по проблемам теории жанра, возвращая в исторический контекст задержанные труды филологов-соотечественников и подключая современную теорию литературы к достижениям мировой науки. В «возвращенной плеяде» имен казахских литераторов особенно значим статус трудов А. Байтурсынова – «казахского Бахтина» (А.С. Исмакова), разработавшего в эпоху советской реакции фундаментальное исследование «Әдебиет танытқыш».

Значительное количество работ казахстанских литературоведов последних 20–25 лет посвящено изучению жанров национального словесного творчества. Понимание жанра как художественно-эстетического образования, отразившего единство фольклора и литературы, является конструктивным принципом работ З.А. Ахметова, З.К. Кабдолова, А.С. Каскабасова, А.С. Сейдимбекова, Б.Ш. Абдульдиной, Б.Ш. Абылкасымова, Н. Турекулова, С.А. Ашимхановой, А.Ж. Жаксылыкова, А.С. Исмаковой, У.Б. Азибаевой, Т. Енсегенова, К.Ш. Нурлановой. Из жанров так называемой “новой”, письменной, литературы активно осмысливается теория жанра рассказа; особенной филологической рефлексии подвергнут роман как жанр, свидетельствующий об активизации жанрового сознания.

Существующие на данный момент жанровые концепции разрабатываются, преимущественно, на материале фольклорных жанров или жанров современного эпоса и драмы. В отечественном литературоведении достаточно редки работы теоретико-аналитического характера, изучающие своеобразие поэтического процесса Казахстана в жанровом аспекте. Работы о сущности некоторых поэтических жанров (Б.Ш.Абылкасымов, А.Т. Садыкова, Б.К. Карбозова, Б.К. Карибаева) участвуют в разработке фундаментального базиса жанровой теории, подчеркивая настоятельную необходимость сведения отдельных жанровых теорий в пространство целостного видения жанровых поэтических процессов.

1.2 Теоретическая модель жанра. Литературный жанр – одна из специфических литературоведческих категорий, способных дать цельное художественно-эстетическое представление о произведении. В отличие от категорий рода, композиции и сюжета, художественного пространства/времени, формы, пафоса, указывающих на один конкретный уровень организации художественного текста, жанр целенаправленно “собирает” вышеназванные понятия.

Реставрация классических жанров в сочетании с повышенным интересом к индивидуально-авторским жанровым образованиям, как правило, сопровождается периодами активизации литературной рефлексии. Преодолеть консерватизм литературных пристрастий можно не только через декларацию “самовитого” творчества, но и через встречный интерес к жанровому канону. Усиление традиционности в поэзии XX века есть способ изживания каноничности. Во времена активизации литературного самосознания традиционалистская функция жанра смещается в принципиально противоположную сторону: жанр не столько удерживает, сколько регенерирует интенцию на творческое обновление. Осмысленный в двуединстве этих начал, жанр становится очень важным, хотя и противоречивым, знаком литературного творчества.

Научный подход к изучению жанрово-поэтического процесса требует создания жанровой концепции, действенной на всех этапах становления жанра и в различных социально-исторических обстоятельствах. О необходимости введения единой научной концепции также свидетельствует степень изученности существующих жанров. Разнородные жанровые признаки, запечатленные в определениях разных жанров. Так, слово “роман” интерпретируется в аспекте принадлежности к эпическому роду литературы и интересе к судьбе отдельной личности; комедия чаще всего соотнесена с драмой и доминирующим типом пафоса; элегия определяется как лирический жанр, который характеризуется определенным содержанием и объемом; сущность сонета исчерпывается информацией о специфичности формы.

Жанры с трудом поддаются систематизации прежде всего в силу своей множественности. Каждая историко-литературная эпоха “приводила” свои жанры: древнегреческая лирика – элегию, ямб, эпиникий, эпитафию; провансальская литература – канцону, пастораль, альбу; лирика Возрождения – сонет; эпоха классицизма – трагедию, оду. К тому же авторы нередко стремятся дать оригинальное жанровое заглавие своему тексту вне соответствия жанровой нейтральной коннотации (например, “Мертвые души. Поэма”, “Евгений Оне-

гин. Роман в стихах”, “Вишневый сад. Лирическая комедия”, “Кому на Руси жить хорошо. Поэма-эпопея”).

Состав жанров, актуальных для своей эпохи, меняется. Такие перестройки происходят, в основной массе, за счет “передвижек” жанров в устоявшейся художественно-эстетической системе: один жанровый миробоз образ утрачивает свою актуальность и уходит на “второй” план литературы, а другой приобретает значимость “жанра-сюзерена” (термин Д.С.Лихачева) и репродуцирует эпохально изменившееся сознание. Параллельно с процессом устаревания одних и реконструкцией классически-устоявшихся жанровых моделей образуются новые жанровые модификации. Актуализация известных жанров всегда сопровождается процессами пересоздания жанровой структуры, оставляя открытым вопрос о факторах жанра и о пределах жанровой трансформации. Так одним из последних процессов кардинальной перестройки системы жанров стал рубеж XVIII - XIX веков. Изменение эстетических установок в культуре предромантического периода привело к деканонизации жанров классицистической литературы и поставило литературоведение перед дилеммой: либо вообще не считать художественные тексты, выходящие с конца XVIII - начала XIX столетия, жанрами (роман в стихах, романтическая поэма, фрагмент, трансформированные элегии, баллады, послания и др.), либо найти соответствующий им научно-понятийный аппарат или такую теоретическую модель жанра, которая бы позволила обнаружить структурное единство жанров во все исторические периоды и разрешала бы сопоставлять инвариант канона с жанрово-неканоническим текстом.

Жанры имеют свойство эволюционировать, т.е. видоизменяться. Редкие жанры проявляют постоянство, храня верность первоначально заложенной картине мира (сонет – уникальный в этом смысле жанр). Эволюционно-поступательное развитие жанра, сопровождаемое естественной трансформацией его жанроразличительных категорий, периодически “сбивается” эпохами переломов, вносящими кардинальные перемены в жанровые процессы (как, например, это было с жанром баллады или элегии). Так заявляет о себе проблема генезиса жанра.

Обозначенные аспекты жанровых трансформаций позволяют обнаружить ещё одну нестабильную связь между жанровым содержанием и родовым смыслом. Выделенные Гегелем три типа родовой соотнесенности «субъективное - объективное» в современной поэтической практике могут проявляться в самых непредсказуемых формах. Так лирические жанры (сонет, элегия, фрагмент, рондо и др.) достаточно часто проявляют тенденцию собираться в лиро-эпические контексты, и наоборот, узнаваемой приметой поэмы, циклов стихов, книжных контекстов рубежа тысячелетий становится предельный лиризм, проявляющийся на всех уровнях текста.

В целях изучения современного жанрово-поэтического процесса предлагаем концепцию жанра, согласно которой *жанр есть исторически-сложившийся тип устойчивой структуры произведения, который организует все жанрообразующие уровни текста единой картиной мира*. Соотнесенность

с картиной мира считаем важнейшим аспектом понимания сущности жанра, сохраняющимся во все времена его бытования.

1.2.1 Картина мира жанра и историко-поэтический процесс. Категория ядра жанра осмысливалась в трудах многих ученых-предшественников. Так, Ю.Н. Тынянов, анализируя жанр поэмы и отмечая невозможность свести различные исторические типы поэм к универсальному жанровому определению, пишет: “И все же в нем /жанре – Т.Ж./ осталось нечто достаточное для того, чтобы не-поэма была поэмой... *Раз сохранен этот принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра...* (курсив наш – Ж.Ж.Т.)” [14, с.255]. Как видим, “конструктивным принципом” Ю.Н. Тынянов называет то, что в современном литературоведении именуется “ядром” или “моделью” жанра.

В своё время М.М. Бахтин предлагал называть жанром структуру, овладевающую “...лишь определенными сторонами действительности, ...ему /жанру – Т.Ж./ принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные ступени широты охвата и глубины проникновения...” [2, с.170]. Характеризуя жанровое содержание (тематику, проблематику, эстетический пафос), М.М. Бахтин подчиняет различные аспекты жанра закономерностям жанрового мироздания.

В.Н. Хабин содержательной сущностью жанровой формы называет субъектно-объектную зависимость, поскольку именно “...она помогает отграничивать предмет изображения от всей сферы и соотносить их, устанавливает характер связей внутри изображаемого...” [8, с.7].

Задачу “...разглядеть в многосложности содержания художественного произведения такую его сторону, такой его исторически повторяющийся аспект, который и является жанровым аспектом, в наличии которых и заключается вообще сущность жанра и его разновидностей...” [1, с.156], также ставил перед собой Г.Н. Пospelов.

О наличии механизма, сохраняющего в процессе исторической эволюции жанра одно и то же «направление собственной изменчивости» рассуждает Н.Д. Тamarченко, настаивая на термине “внутренняя мера жанра”. Комментарий исследователя к названному понятию позволяет до некоторой степени отождествить явления “ядра жанра” и “внутренней меры”: последняя “...не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь логически реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений...” [18, с.370]. И далее: “...понятие “внутренней меры” фиксирует возможность образца выбора, ...цель этого выбора – создание нового варианта соотношения константных для жанра противоположностей” [18, с.371]. Заключительная характеристика позволяет определить место термина “внутренняя мера” в жанрово-понятийном ряду: обозначенным понятием Н.Д. Тamarченко “перекрывает” пространство возможных жанровых трансформаций – от конструктивного ядра жанра до его исторически-изменчивых жанровых вариантов.

Более определенно к вопросу о сущности жанровой модели мира подошел Н.Л. Лейдерман. С точки зрения исследователя "...смысл жанровой структуры ... состоит в создании некоторой образной "модели" мира, в которой всё сущее обретало бы свою цель и порядок, сливалось бы в завершённую картину бытия, свершающегося в соответствии с неким общим законом жизни..." [17, с.18].

Логика становления и содержание эпохальных жанровых процессов убеждают в том, что востребованность жанров и принципиальный отказ от жанрового мышления мотивированы, в первую очередь, действительностью миромоделирующей функции жанра. Культура конца XX века подошла к тому рубежу, за которым утверждение прерогативы внежанровой поэтики окончательно теряет свою актуальность. Два предшествующих столетия основательно разрушили канонически-классическое представление о жанре. Деформация традиционной системы жанров явилась результатом смены общественно-экономических формаций и соответствующих типов личностного сознания, культурно-эстетических парадигм. Романтическое своеволие отбросило личность от «общего» и «сущего», запечатленного прежде всего в картине мира жанра, предопределив неизбежность возвращения поэтов будущего к «формульному» (т.е. жанровому) воплощению различных типов миропостижения. «Серебряный век» с его театральностью, миссионерством, бунтарством, богоборчеством отбросил наработанную на протяжении XIX века жанровую модель романа, но впоследствии вышел на «другой» уровень романизации, отдав предпочтение большим контекстным единствам. Революционный XX век, обезличивший человека, отнявший у него право на культурную память, на духовно-самодостаточное бытие, создавший свою систему жанров как отображение идеи времени, онтологически был чужд творчески-жанровому пересозданию действительности. «Псевдоклассицистическая» система жанров работала не на эстетическое требование времени, но на идеологический социальный заказ. Потому апофеоз поэмы в литературе советского периода необходимо рассматривать как факт не столько художественный, сколько идеологически-обусловленный. Аналогично складывается и ситуация вокруг других реконструируемых жанров (сказка, роман, ода, баллада).

Рубеж тысячелетий выравнивает общественно-историческую и художественно-эстетическую детерминированность жанра, постепенно освобождает сознание современника для надыдеологического осознания самоценности своей жизни, открывает доступ к культуре разных времен и народов, по-новому обращает к прошлому. В такой культурной ситуации жанровая модель мира становится особенно востребованной категорией как в практике художественного творчества, так и в теории литературы.

Данному утверждению не противоречит другой, не менее конструктивный подход к проблеме жанров: *в лирике новейшего времени не возникает принципиально новых жанровых картин мира; время созревания и структурирования основных жанровых моделей осталось в глубоком прошлом.* Комментируя этот тезис, обратим внимание на несколько моментов. В первую очередь,

на эстетическую природу жанра, сверхзадача которого – воспроизвести художественный эквивалент действительности, точнее, отношений личности к действительности. Познавая различные эстетические состояния (прекрасное, ужасное, безобразное, трагическое,...), первый человек воплощал в художественном творчестве различные (но исчислимые) эмоционально-моделированные картины мира. Логика жизни каждого человека в любой исторический отрезок времени неизбежно подводит к одним и тем же однажды обнаруженным ситуациям утверждения идеалов через прославление (ода, гимн, дифирамб), сомнение (сонет), разочарование (элегия), осмеяния псевдоценностей (комедия, басня) или их ниспровержения (памфлет) и т.д. Та или иная конкретизация идейно-эмоционального содержания влечет за собой определенную художественную форму, которая исторически повязана с одним типом мирообраза (о мироподобности первых фольклорных и литературных жанров писали О.М. Фрейдберг, А.Н. Веселовский, В.Я. Пропп, М.М. Бахтин). Тысячелетия жизни на земле не могли кардинальным образом внести изменения в природу эстетического отношения к действительности. «Новое» время повлияло на характер эстетического переживания, раздробив последнее на ряд эмоционально разнонаправленных одновременно существующих типов оценки действительности. Такая концентрированность эстетических чувств не дает основания для введения кардинально новой жанровой картины мира, но объясняет существующую в литературе XVIII – XXI веков интенцию на синтез жанров.

Не менее важен вопрос о факторах образования пра-жанров. Каждый жанр, как показала история литературы, был востребован состоянием эпохи, потребностью личности или внутренними закономерностями искусства (как, например, жанр сонета, вобравший в себя гармонические вожделения человека эпохи Возрождения, с одной стороны, и требования высокоразвитого искусства поэзии, с другой). Однажды возникнув и обретя единство внутренней и внешней формы, жанр уже не перерождается изнутри, с позиции его модели мира. Те деформации, которым подвергается его внешний план, не меняют существа ядра жанра. Конечно, не следует игнорировать историю тех жанров, которые за свою историю становления пережили несколько мирообразных “реинкарнаций” (как, например, это происходило с элегией, балладой), т.к. эти примеры свидетельствуют о невозможности создать универсальную научную концепцию жанров.

В целом, “мироподобность” в жанровых структурах не исчезает ни тогда, когда жанр откровенно нацелен на наследование традиций, ни в ситуации возникновения так называемых “новых” жанров, поскольку последние обнаруживают несомненную генетическую связь со своими архетипами. Такое содержание проявляется, например, в современном жанре векзаметра, вбирающем картины мира элегии и поэмы, в циклических жанровых контекстах, синтезирующих жанровые модели первокомпонентов (сонета, фрагмента, стансов, посланий, хокку, толгау) с древнейшей формой циклического миромоделирования. Синтетические жанровые образования, актуальные в поэзии порубежья XX – XXI веков, строятся либо на иерархии жанровых мирообразов («Сонеты В. Ба-

евскому» А. Жовтиса, «Волшебная книга» А. Соловьева, книга поэм «Песня моллюска» Д.Накипова), либо на их принципиальной жанровой гетерогенности («Приди и останься. Маленькие поэмы» Н. Черновой, векзамерические контексты Б. Канапьянова, «Цикл из двух писем по e-mail моему другу из Америки» Е. Зейферт и др.). В следующих разделах настоящего учебного пособия будет приведена система аргументов, свидетельствующая о том, что архетипическая картина мира каждого востребованного в современную эпоху жанра «оживает» в пространстве нового жанрового эксперимента.

1.2.2 Память жанра как фактор стабильности и обновления поэзии рубежа XX – XXI веков. В непосредственной взаимосвязи с понятием «модель жанра», осуществляющим познавательную функцию жанра, находится категория «память жанра», моделирующая действительность и, следовательно, выполняющая коммуникативные и оценочные функции. Термин «память жанра» прошел достаточную адаптацию в трудах Ю.Н. Тынянова, Г.Д. Гачева, В.Д. Сквозникова, М.М. Бахтина, Н.Л. Лейдермана, А.Я. Эсалнек. «Память жанра» можно уподобить нравственно-профессиональному кодексу литератора, ибо создавая свои произведения, он должен этично строить отношения с предшествующей литературой. *Умение соотносить свой человеческий и художественный опыт с существующими жанрами как готовыми «формулами» бытия регулируется актуальным во все времена понятием «памяти жанра».* Как правило, мировидение поэта или писателя обуславливает наличие в его творчестве одной или нескольких жанровых доминант. Эстетические идеи эпохи, в свою очередь, также определяют жанры времени – художественные образования, картина мира которых реанимирована памятью жанра художника. Но процесс реконструкции жанров происходит под влиянием встречно-обновляющих факторов – личностного сознания, культурно-эстетических и философских установок эпохи. В результате взаимодействия «старой» модели жанра с современной культурно-исторической действительностью образуется тот вариант жанра, который позволяет дать оценку текущему жанровому процессу. Соответственно, если поэты 1990-х годов новый взгляд на действительность «вложили» в жанровость циклического контекста, то данный факт позволяет обнаружить актуализацию мифического мышления как способа организации принципиально новой литературы постмодернизма. Ритм циклической повторяемости упорядочивает постмодернистскую раздробленность, хаотичность, напоминая современнику о вечных законах Бытия через жанровую модель лирического цикла.

Аналогичную гармонизирующую деятельность проводит миробраз сонета. Память жанра поэта конца XX века актуализировала ядро жанра сонета, при этом максимально расшатав композиционный, субъектный, ассоциативный, формально-строфический, поэтический, стилистический уровни его жанрообразования. Преимущественный интерес поэтов к сонету реализует духовно-эстетический идеал порубежной эпохи – веру в гармоническое устройство мира.

Неполная социально-историческая востребованность элегического миробраза сказалась на характере «опредмечивания» модели элегии в современном

жанровом эксперименте. Реальность XX века не смогла удержать в элегических текстах того высокого драматизма, который возвел элегию на вершину романтической системы жанров. «Память жанра» обязала поэта-современника лишь частично воспроизвести модель жанра элегии и таким образом обусловило в литературоведении введение альтернативного понятия «элегический модус художественности» (В.И. Тюпа), в поэзии - появление жанра вексаметра и возрождение в письменной литературе жанра толғау, мирообразы которых включают элегический компонент.

Без сомнения, чтобы понять причины перерождения исторического жанрового мышления, необходимо уважительно отнестись ко всему корпусу жанров, так или иначе задействованному в процессе обновления культуры. Как правило, исследование жанровых процессов конкретного времени сосредотачивается на так называемых «больших» жанрах, выдвинувшихся в эпицентр жанровых реформ. Современное литературоведение собрало масштабный научно-теоретический материал о жанрах поэмы и романа, значительно меньше работ о повести, оде, элегии, сонете, элегии, эклоге, басне, мадригале, эпиграмме. Редкие литературоведы используют «минус-прием», пытаясь понять характер литературной эпохи через неактуальные жанры, как это сделали в свое время Ю.Н. Тынянов или В.Д. Сквозников, тогда как такая форма исследования позволяет откорректировать магистральные наблюдения.

Так, например, к «живым» жанрам современного поэтического сознания уже нельзя отнести ни альбу, ни секстину, ни газель, ни рондо. Память названных жанров свидетельствует о том, что последние некогда воспринимались как жанры, отражающие конкретную модель мира, но с течением времени стали восприниматься как структурные условности или твердые формы. Для действительности нового тысячелетия, до предела усложнившейся межчеловеческие отношения, внесшей элемент симультанизма в характер эмоционально-эстетического отношения к действительности, однотемность и абсолютная закрытость жанровых моделей альбы или газели оказалась неактуальной.

Ажурная структура секстины или рондо, изящество их мирообразов также не выдерживают напора стилистической эклектики современной культуры. «Чистые» художественные эксперименты с секстиной (см. «Туманная секстина» Д. Красавина [19, с.8]) или рондо («Я умру» С. Маркс [19, с.20]) выглядят утяжеленно-вычурно и надуманно, тогда как входя в контекст поэтического цикла как жанровости высшего порядка, и секстина, и рондо органично вписываются в современный поэтический поиск («Цикл из двух писем по e-mail моему другу из Америки» Е. Зейферт (см. Приложение)).

Интерес к «магии твердых форм и свободы» возник у современных молодых поэтов на момент проведения одноименного поэтического конкурса и не повлек за собой активного процесса освоения забывающихся жанров. А между тем условием непрекращающегося движения жанров является участие жанровых моделей в процессе частичной или тотальной трансформации. Период, когда каноны жанра-предшественника корректируются более авангардными установками текущей культурно-исторической эпохи, необходимо рассматривать

как время расцвета конкретного жанра и популярности жанрового мышления, в целом. Когда замещения одного исторического варианта жанра другим не происходит, жанр исчезает, распадается. В свете сказанного становится ясна цель литературного конкурса «Магия твердых форм и свободы»: так была предпринята попытка возродить уходящие в забвение жанры. Так было доказано, что только эпохально-личностное сознание может востребовать жанр и вернуть ему статус главного инструмента познания бытия.

В эпоху формирующегося нового исторического сознания, выводящего современника к *открытому* диалогу с эпохой и проявляющегося в стремлении обрести равновесие в бинарной оппозиции «личное - общее», относительно невостребованной остается басня, аллегоричность которой нивелирует личностно-уникальный опыт жизни человека. «Антидокументалистский» жанр уходит на другой полюс литературы современности. Дидактизм не позволяет басне выдвинуться в разряд значимых, «больших», жанров времени. В литературе начала XXI века басня создается для узкого круга читателей. Например, Е. Зейферт и Н. Ключенко создали тексты басен для детей, поскольку последние «принимают» названный жанр в силу возрастных особенностей (см. басни Е. Зейферт «Компьютер и книга», «Иголка, нитка и портниха», «Исповедь червячка, живущего в орехе», Н. Ключенко «Любопытство» [20]).

В область бытового стихотворчества уходят в наше время жанры мадригала и эпиграммы. Казалось бы, малый объем, обращенность к другому сознанию, предельный лиризм должны были содействовать их активному возрождению в поэзии новейшего периода. Но эпиграмма, так же, как и мадригал, остается в архивах поэта и выходит в печать, как правило, после смерти автора. Такова судьба мадригалов А. Жовтиса, изданных после смерти автора в «Едиственной книжке стихов». Эпиграммы включены в посмертный сборник стихов В. Шустера «Вечерний монолог», а также печатаются в редких жанровых подборках.

Отношение поэтической аудитории к эпиграмме и мадригалу информирует не только о высоком уровне филологического поиска (обнаруженные эксперименты свидетельствуют об оригинальных процессах обновления этих жанров), но о потаенных тенденциях масштабного поэтического процесса. С одной стороны, анализ степени востребованности эпиграммы и мадригала подводит к выводу о только начинающемся процессе ментального раскрепощения, где ещё не обнаруживается постоянно действующая «зона контакта» поэта с поэтом или поэта с читателем. Незначительность и второстепенность жанров эпиграммы и мадригала в системе поэтических жанров конца XX – начала XXI века воспринимается с этой точки зрения как тест на «зажатость» творческого сознания. Но, с другой стороны, накладывая мирообразные модели указанных малых жанров на масштабный вектор развития казахстанской поэзии последних десятилетий, обнаруживаешь минимальное совпадение жанрово-преобразовательных функций эпиграммы, мадригала (а также басни) с *мета*жанровым поиском всей поэтической системы. Новейшая поэзия ищет не камерно-доверительного,

но глобального откровения, в силу чего ряд жанров сходит с арены популярности, чтобы открыть дорогу лироэпическим образованиям.

1.2.3 Жанровые компоненты. Условием существования любого жанра является взаимообусловленность жанровой модели со структурой жанра. Только в органике сосуществования двух планов жанрового выражения могут до конца сформироваться и проявиться функции жанра: моделирующая, познавательная и оценочно-коммуникативная.

Внутренние структурные принципы художественного произведения, которые принимают наиболее активное участие в процессе моделирования жанровой информации в жанровую картину мира, мы называем компонентами или категориями жанра. В определении жанровой природы поэтического текста задействованы такие уровни художественного целого, как пространственно-временная, ассоциативная, субъектная, лексико-речевая, формально-поэтическая организация. Как правило, каждый жанрообразующий компонент претворяет во вновь созданном тексте все функции жанра, но при этом за каждым носителем жанра закрепляется приоритетный функциональный аспект. Так, пространственно-временная организация, в первую очередь, воссоздает познавательные, моделирующие аспекты жанра; субъектная организация определяет коммуникативно-оценочные возможности жанра, ассоциативный фон осваивает действительность с моделирующе-оценочных позиций; лексико-речевой и формально-поэтический уровни жанра работают на оценочность, коммуникативность и моделирование действительности.

Пространственно-временную организацию художественного текста можно назвать конструктивной, “несущей” жанрообразующей категорией, поскольку художественное пересоздание объективной действительности возможно лишь в той же системе знаков, которая задается из-вне, в данном случае – через категории пространства и времени. В арсенале современного литературоведения имеется значительное количество работ, осмысливающих поэтику художественного пространства и времени как проблему онтологии искусства, его философских первооснов. Жанрообразующий аспект этой же категории, исследуется Д.С. Лихачевым, В.Н. Топоровым, З. Кабдоловым, З. Ахметовым, Р. Нургалиевым, С.А. Каскабасовым и другими учеными. На наш взгляд, интерес к пространственно-временному устройству жанра не мог не проявиться в XX веке, когда открытия ученых в корне изменили представление о природе физического времени и его отношении к пространству. Так, Л. Больцман, а вслед за ним Г. Рейхенбах, Н. Винер, Э. Васмут и другие физики обосновали наличие связи между временной необратимостью и возрастанием энтропии в мире. Для науки XX столетия определяющими также стали: теорема Курта Гёделя о том, что “действительность шире любой описывающей её системы” [21, с.9], принцип дополненности, сформулированный Нильсом Бором (“...чтобы адекватно описать какой-либо объект действительности, необходимо, чтобы он был описан в двух противоположных системах описания...” [21, с.9]), теория “соотношения неопределенностей” Вернера Гейзенберга (“невозможно одновременно точно описать два взаимозависимых объекта” [21, с.9]). Названные открытия

следует принять в качестве методологических принципов, поднимающих исследовательскую мысль на более современный уровень развития.

Развитие независимых научных направлений (кибернетики, термодинамики, экологии, геометрии) привело к созданию синергетики – междисциплинарного исследовательского направления, позволяющего описывать явления разной природы (изучаемых как естественными, так и гуманитарными науками) с помощью близких математических моделей. В основе синергетики как концепции самоорганизации лежат традиционные философские принципы развития, из которых два имеют математическое обоснование и особенно важное значение в понимании нашей проблемы: принцип перехода количественных изменений в качественные и единства и борьбы противоположностей.

Активный поиск в области естественно-математических наук позволил вывести открытия физики в гуманитарное пространство. Одним из первых модель нелинейного движения времени осмыслил П.А. Флоренский. Аритмологические идеи этого ученого позволили уже в начале XX века обозначить новые подходы к анализу литературного произведения. Правда, в концепции П.А. Флоренского осознание природы нелинейного строения времени происходило через категории “Целого”, “центра”, а не времени и пространства. Концепт нелинейного движения также развивает в своих работах Рене Генон, представляя истину о времени через концепцию “качественного времени” (или “геометрического” представления о времени).

Повышенный интерес “лириков” к сфере интересов “физиков” отразился на литературоведческой терминологии. Заимствованное А.А. Ухтомским из математической сферы понятие “хронотопа” прижилось в науке о литературе с легкой руки М.М. Бахтина. Свойства “нового” времени стали изучаться на материале творчества русских и зарубежных писателей XIX и XX веков. Актуализирует категорию хронотопа семиологическое литературоведение, рассматривая пространство и время как знаки художественного целого.

В работе В.П. Руднева “Прочь от реальности”, созданной на пересечении разных областей знания, совершена попытка ввести художественный текст в онтологически переосмысленное пространство физического времени и обнаружить ранее скрытые возможности и функции текста. В частности, интересным и перспективным в масштабах настоящего исследования является суждение автора о том, что «...вещи увеличивают энтропию, тексты увеличивают информацию. Вещи движутся в положительном времени, тексты – в отрицательном... Мировая линия событий в физическом мире представляет собой не луч прямой от менее энтропийного состояния к более энтропийному, но кривую, где при общей тенденции к возрастанию энтропии имеются отрезки, на протяжении которых энтропия понижается...» [21, с.15]. В семиотическом поле культуры код “текста” воспринимается как идентичный “жанру”. Взаимозаменяемость понятий позволяет прочесть вышеприведенную цитату как оригинальное суждение о памяти жанра, о содержании текущего литературного процесса.

Специфичность модели пространства и времени, востребованной поэзией рубежа XX-XXI веков, заключается в том, что эпоха вызвала к жизни сразу не-

сколько концептов пространства и времени, где приоритет остается за параметрами времени в соответствии с природой поэзии как словесного вида искусства. Одни и те же процессы в политико-экономической, духовной, научной жизни XX века мотивировали одновременный интерес к нелинейному циклическому (мифологическому) и энтропийному мышлению. Если Е.М. Мелетинский фактором «крутой ремифологизации» назвал кризис цивилизации, проявившийся в разочаровании позитивистским рационализмом и эволюционизмом, либеральной концепцией социального прогресса, недоверием к истории, открытием неклассических теорий в области точных наук, новыми идеями в психологии и этнологии, шоком первой мировой войны, обострившей ощущение зыбкости современной цивилизации, то эти же факторы актуализировали постмодернистский нелинейный способ художественного воссоздания действительности.

Парадоксальность единомоментной эстетической актуализации линейной, циклически-мифологической и энтропийной моделей времени в рамках изучаемой проблемы объясняется феноменом жанра, существующего в условиях ментально-исторического пограничья. Жанр как текст, способный кумулировать культурную информацию, является универсальной художественно-эстетической категорией, способной активно противостоять процессу размывания ценностей. Конец XX века, отмеченный постмодернистской деконструкцией всей системы культурных ценностей, актуализировал мышление жанрами как типа поэтического творчества, сознательно или бессознательно нацеленного на выравнивание энтропийных процессов в литературе. Более того, эпоха тотальных разломов и разрушений выявила до конца способность жанров гармонизировать хтонизм окружающей действительности. Хронотопическая парадигма каждого жанра имеет свойство по-своему «собирать», упорядочивать картину мира. Но внутренний мир некоторых жанровых структур (например, элегий, поэм, толгау, баллад) образуется на встречном движении противоположных пространственно-временных рядов, из которых один более насыщен дисгармоничной информацией, другой нацелен на воспроизведение идиллически-бесконфликтного пространства. Разрешение противоречия, обнаруживаемое в одухотворяющем катарсисе, – яркое подтверждение антиэнтропийной стабилизирующей роли жанров.

Взаимовлияние жанровых пространственно-временных парадигм ведет к созданию синтетических жанровых конструкций, характеризует особенности современного поэтического процесса. Так, содержанием сонета многократно наделяются картины мира других жанров (векзаметра, поэмы, цикла). Другой вид взаимообусловленности рождается в ситуации актуализации двух жанров: элегии и толгау. Названные жанры существуют в синергетическом единстве, поскольку описывают одну и ту же эстетическую действительность, но вводят последнюю в принципиально разные жанровые модели.

Отличительной чертой пространственно-временной организации поэтических текстов рубежа XX-XXI веков является то, что М.М. Бахтин назвал «творческим хронотопом». Важнейшая черта этого хронотопа состоит в том, что он декларирует идею незавершенности творческого процесса.

Интенцию мировой системы жанров на романизацию обнаруживает В.Д. Сквозников. Выдвинув и аргументировав тезис о том, что рождение новых жанров некогда обуславливалось усложняющимся лирическим переживанием, исследователь выходит на понимание современных жанровых процессов, а именно: обнаруживает тенденцию ко все более синтетическому выражению поэтической мысли, отказ современного жанрового мышления от жесткой нормативизации.

Культурологические исследования М.С. Кагана также позволили вывести наблюдения о том, что наряду с процессом дифференциации синкретических способов творчества в истории мировой художественной культуры нарастается тенденция на “художественную гибридизацию”, на создание оригинальных, ранее неизвестных художественных образований. Причину “обратного” интереса исследователь видит в стремлении художника вернуть ту разносторонность и полноту художественного творчества, которые были доступны синкретическому искусству.

Установка на незавершенность процесса творчества “сквозит” в каждом жанре, реконструируемом в эпоху постмодернистской культуры, и прочитывается во всеобщей тенденции жанров к “романизации” - слиянию в контекстные единства разных масштабов (от триптиха до книги поэм). Термин “романизация” не является содержательным эквивалентом бахтинской романизации. Принимая во внимание кризисное содержание переживаемого переходного периода, учитывая имманентные законы развития конкретных жанров, мы предполагаем действенность романизации не как универсальной и необратимой закономерности, направленной на размывание жанровых категорий, но как интенцию жанров на абсолютное “собрание” постмодернистской “идеи мира” (Ж. Деррида). Назначение романизации - не аннигиляция однажды созданных жанровых моделей, но введение последних в интертекст современной культуры.

Субъектную организацию жанра исследователи называют самой важной жанровой категорией. Значимость субъектного компонента трудно переоценить в ситуации активных жанровых диффузий, перемещений жанров из одного рода литературы в другой. Специфика субъектной организации художественных образований позволяет дифференцировать жанр поэмы от большого стихотворения, поэмы от баллады, элегии от толгау и т.д. Каждый жанр предопределяет свою систему субъектно-субъектных, субъектно-объектных отношений, в которые входят автор, герой, читатель. Соответственно, анализ субъектного носителя жанра мотивирует интерес к каждой составляющей процесса коммуникации.

Изучая современный жанровый процесс, нельзя не обратить внимания на «модернизацию» авторского жанрового сознания. Наследование жанрово-обусловленного гармонического мироощущения не мешает автору современного сонета вводить в тексты определенное количество художественно-эстетической диспропорции, чтобы подчеркнуто мастерски «собрать» рассыпанные фрагменты действительности в стройную картину мира, характерную только для этого жанра. Автор и герой поэм конца XX – начала XXI веков на-

сыщают тексты самой разнообразной информацией из всех областей экономики, политики, науки, проявляют современные методы анализа предшествующей литературы. Ни один из жанров, востребованных поэзией порубежья, не выдержан в одном регистре жанрово-канонического настроения. Все каноны разрушены и собраны сознанием автора-современника: последний помнит о традиции, расширяет свои познания, соединяя в поле художественного творчества разные культурные пласты, и одновременно, пытаясь реформировать извечные каноны жанра, чтобы проявить свою индивидуальность, проучаствовать в состязании с великими предшественниками.

Особенностью субъектной жанровой организации настоящего времени является нацеленность на создание реально-действующего диалогового пространства. Конкретный и точный адресат (современник, единомышленник) задал жанровой лирике не пафосность и риторичность, но потребовал от автора большей корректности в процессе деформации жанра. Профессионализм автора уже невозможно доказать посредством тотального отказа от соблюдения жанровых канонов: традиция нарушается ровно настолько, насколько этого требует сознание «Другого». В субъектно-субъектных отношениях современных жанров акцент смещается с автора и героя на читателя.

Поэтика постмодернизма повлияла на создание феномена авторской маски. В ряде жанровых образований казахстанских поэтов образ лирического героя отождествляется с авторским. Средства такой идентификации различны: уподобление имен, профессий, судеб, исторического пространства. Наблюдающийся процесс синтеза позиций автора и герой способствовал генерализации лирической эмоции и выгодно актуализировал лирические жанры (сонет, элегию, фрагмент, стансы). Это же явление позволило материализовать важную интенцию на жанрово-родовой синтез, цель которого – создание романного художественного пространства. Так, мироподобность поэм Д. Накипова, О. Жанайдарова, В. Берязева, Б. Канапьянова, М. Райымбекулы, С. Аксұңқарұлы возникает вследствие слияния образов автора и героя, выдвижения нового синтезированного «я» в центр Вселенной. Притяжение этого личностно-усиленного «я» задает, в свою очередь, инерцию интерактивного чтения, подтягивающего читателя к тому же пространству рефлексии, в котором работают автор=герой.

Апелляция автора к различным жанровым картинам мира позволила создать жанрово-синтетические конструкции, также претендующие на освоение эпической художественной действительности. Жанры поэмы и лирического цикла, ставшие «большими» жанрами литературы рубежа веков, востребовали героя, сопрягающего целостность своей личностной судьбы с закономерностями общественно-исторического развития человечества. Так современный герой уходит из одномерной модели жанра в пространство глобальных событий, энциклопедических познаний, пространственно-временных перемещений, различных эмоциональных состояний.

Жанр есть принципиально разомкнутая эстетическая система. Всякий жанр находится в диалогических отношениях с вне- и внутритекстовым пространством. Такая иерархия самораскрытия жанра требует от исследователя

внимания к *ассоциативной организации жанра*, понимаемой как сложный механизм интертекстуальных взаимообусловленностей. Поэтический жанр как любое литературное явление функционирует в системе сложных взаимоотношений с другими текстами и в первую очередь, с другими жанрами. Так, получить максимальную информацию о жанре можно в диалогическом пространстве инвариант – вариант жанра; жанр одного стихотворения – жанр в контексте раздела – сборника – книги – творчества поэта – исторически-сопутствующей жанровой системы - национальной жанровой традиции - мировой жанровой традиции; через сопоставительно-типологическое изучение жанров единой национальной литературы; сравнение «поведения» одного и того же жанра в поэзии разных народов или в различные периоды актуализации жанра.

В контексте макро- и микровлияний художественной литературы и вне-семиотической действительности индивидуально-авторский жанровый эксперимент рождает встречную вязь ассоциаций, по-новому высвобождающую потенциал жанра. Полнота проявления скрытых и прямых ассоциаций зависит не только от усилий автора, но и от читателя. Культура чтения последнего, эстетическая чуткость, эрудированность способны объединить различного рода ассоциации в жанровую концепцию мирозидения. В создании жанровой картины мира важную роль играют скрытые ассоциации, которые заложены в текстах «свернутом» виде. Введение таких знаков в систему повтора, сопоставления, контрастирования позволяет обнаружить подтекст произведения, а соотнесение этих же кодов культуры с затекстовой действительностью дает основание говорить о проникновении в сверттекст жанра. Подтекст, интекст, сверттекст входят в коммуникативное пространство глобального жанрового интертекста, подчеркивая индивидуальность данного жанрового варианта, подключая его к предшествующему комплексу жанровых традиций, и таким образом стабилизируя процесс жанровых трансформаций.

Жанр всегда ориентирован словом и интонацией. Пополнившийся за последние десятилетия репертуар устных и письменных речевых жанров отразился на характере видоизменения литературных жанров. В условиях повышенного интереса к философии языка, изменения национально-языковой стратегии в государственном масштабе, меняющегося лексического состава языка (введения в активное словоупотребление большого количества научной, политической, военной, компьютерной, профессиональной, сленговой, некодифицированной лексики) не может остаться прежней *лексико-речевая организация жанров* и само состояние системы жанров.

В современной поэзии ни один жанр не сохранил лексико-речевой чистоты своего инварианта. Эта тенденция отразила процесс осмысленно-активного вхождения в философско-филологическое пространство постмодернизма. Структура жанра, принципиально открытая для сращений, контаминаций, трансформаций, материализовала этот сложный процесс на первоуровне слова. Различные жанровые традиции встречаются и взаимообогащаются в слове как минимальной единице жанра и таким образом создают постмодернистский метастиль. В казахстанской поэзии вхождение в культуру диалога дано опосредо-

ванно – без крайностей тотального подражания или безразличия западной культуре. В жанровых экспериментах отечественных авторов используются различные типы цитации (насыщенная и рассеянная, точная и неточная, автореминисценция и чужая цитата, аллюзии исторические, биографические, культурологические и т.д.), которые откровенно разрушают некогда жесткие речевые каноны жанра. Ироническое переосмысление жанровой традиции, введение жанров в речевую ситуацию “потока сознания”, совмещение разностилевой лексики, чередование разножанровых речевых ситуаций, постоянные переходы от эмоциональной доминанты к другой – названные приемы работы со словом создают иллюзию аннигиляции жанра. Лексико-речевой компонент принимает на себя поток культурной информации и, соответственно, “ломается” под давлением языковых процессов, таким образом уберегая от развала ядро жанра – его картину мира.

В эпоху глубинного онтологического проникновения в сущность национальной речи вполне логичен интерес поэтов к жанрам устного и индивидуального народного творчества. Примечательно, что жанры толгау, терме, обращений-посланий, поэм, на лексическом уровне отразив состояние современной жизни, в то же время не отходят от канонов стиля и не разрушают пражанровой речевой ситуации. В реконструируемых жанрах казахского словесного искусства отображается национальная философия отношения к традиции и, в частности, к слову.

Достаточно полемично в современном литературоведении решается вопрос о *формально-поэтическом уровне жанрообразования*. Существует два варианта видения этой проблемы. Согласно первой точке зрения, при переходе от одного этапа развития литературы к другой происходит “...резкое убыстрение формализации жанров. Жанры при этом перестают нести в себе определенное содержание и превращаются в некую строгую, но ничего не говорящую форму...” (Ю. Кристева [22, с.11]). Нашей научной концепции ближе позиция Д.С. Лихачева, согласно которой в процессе исторического развития жанровых систем внешние границы жанра сменяются внутренними [23, с.182].

Как показала история жанрового развития, четкие критерии объема, формально-поэтического построения жанров имеют свойство расформировываться уже от момента их канонизации. В качестве иллюстративного материала можно назвать жанр сонета, интересующий поэтов всех времен как мера гармонии и распада. Радикально уклонился от формализующего канона жанр баллады. Окончательно устарел формообразующий принцип в жанрах гекзаметра, альбы, ямбов, секстины, пасторали.

Анализ отдельных поэтических жанров конца XX века позволил обнаружить четко выраженную тенденцию литературы на разрушение формального канона. Деконструкция жанровой формы сонета, элегии, стансов; «второстепенное» положение жанров рондо, секстины, триолета, газели, рубаи, хокку, танку, жанровая реконструкция которых требует соблюдения жесткого формального канона; подчинение формообразующего компонента конкретного жанра требованиям более масштабного контекстного единства (например, цик-

ла сонетов, цикла элегий, цикла толгау) – эти и другие черты современного жанрового процесса свидетельствуют о том, что формально-поэтический компонент (так же, как лексический) нейтрализует на своем уровне антитрадиционализм современной культуры, уводя сущностное ядро жанра в почти сакральное измерение.

Конечно, нельзя утверждать, что формально-поэтическая категория абсолютно игнорируется современным поэтом. Названный компонент, по-прежнему, выполняет жанрово-опознавательную моделирующую функцию. В жанрах, имеющих жестко закрепленную форму (в сонете, рондо, секстине, газели, хокку), разрушается только один или несколько показателей жанровой формы, тогда как другой элемент той же жанровой структуры попадает в фокус жанровой реконструкции. Так, например, сохраняется строфический канон, но разрушается рифменная композиция, ритмическая организация в сонете нового тысячелетия.

В поэзии настоящего периода отказ от формализованно-каноничного жанрового мышления обернулся поиском других жанровых миробразов (соответственно, форм), удовлетворяющих эстетическим запросам времени, - разномасштабных контекстных образований: контекст лирических стихотворений, контекст фрагментов, контекст хокку, контекст сонетов, контекст элегий контекст циклов, контекст поэм, контекст книги. Контекст стал формой выражения альтернативного жанрового мышления. Лирический цикл, книга циклов, книга поэм – вошли в арсенал жанровых образований порубежья как формы, удерживающие дипломатическое равновесие между жесткими структурами классических жанров и постмодернистской деконструкцией.

Гармоничность миробраза каждого жанра держится на устойчивом соотношении его жанрообразующих компонентов. Но литературой Новейшего времени не было создано ни одного жанрового варианта, который бы не трансформировал хотя бы одну каноничную жанровую категорию. Анализ современных жанровых образований показал, что в процессе реконструкции жанровой модели мира все компоненты жанра претерпевают изменения различных масштабов, за исключением пространственно-временного носителя жанра. Устойчивость последней жанровой категории не случайна: картина мира каждого жанра передается через пространственно-временной миромоделирующий компонент жанра.

1.2.4 Заглавие как универсальная жанровая мотивировка. Важнейшим признаком жанрового текста является его жанрово-номинативная дифференцированность. Значимая роль заглавия в художественном произведении неоспорима, поскольку именно наименование текста координирует отношения автора и читателя, обнаруживая тип поэтического мироощущения, скрытый замысел первого и настраивая второго на определенный тип восприятия текста. В жанровом произведении значимость заглавия увеличивается, поскольку последнее дает установку на жанр. Помимо традиционных «информационно-коммуникативных» функций оно «нагружается» задачей свидетельствовать об амбивалентном отношении поэта к традиции, становится своеобразным «буфе-

ром» между накопленной памятью жанра и «своеволием» текста. Заглавие управляет текстом из любой точки, присутствует везде и нигде, наделяет смыслом и лишает его.

Стремление раскатать инерцию читательского трафаретного представления о жанре угадывается в текстах, в наименования которых вынесена информация о характере обновления жанра: «Гималай жолбарыстары немесе малдык сана туралы баллада» М. Шаханова, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» С. Аксұңқарұлы, «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» С. Қосан, «Ода бродячим псам» Т. Васильченко, «Ода инфаркту» Д. Снегина, «Письмо в никуда» Е. Прудченко, «Сомнамбулический сонет» Б. Канапьянова, «Обратный сонет» Е. Курдакова, «Неоконченный сонет» Т. Васильченко, «Огородные сонеты» Л. Медведевой, «несмышленные стансы» К. Омар и другие. В подобных текстах заглавие манифестирует характер нарушения канона: жанрово-содержательный, образно-тематический, лексический, стилистический, формальный,

Обновленное жанровое мышление также реализуют тексты, заголовки которых содержат традиционное обозначение жанра (Қ. Жармағамбетов, «Ана мен бала. Баллада»; А. Соловьев, «Послание»; Б. Бабажанұлы «Жаумытбай. Поэма»; В. Шустер, «Баллада», «Сонет», Х. Ерғалиев «Сонеттер»; Л. Шашкова, «Повторение пройденного. Венок сонетов»; Г. Жайлыбай «Элегия»; В. Киктенко «Элегия»), а также в произведениях, заголовки которых не содержат жанрового определения, но содержание и форма обнаруживают конкретный жанровый миробраз (например, так оформляется большая часть циклических контекстов). Ярким свидетельством происходящей активной переоценки жанровых стратегий является интенция к индивидуально-авторским жанровым новообразованиям, таким, как «Векзамеры» Б.Канапьянова, «Тетрадь на двоих» Ю. Леонова и И. Полуяхтова, «Смерть-шоколадка. Лирозэпический верлибр. Шокопоэма» Е. Зейферт, «Близнецы. Виртуальная поэма на фоне сверхреальности» Д. Накипова, «Арман. Метапоэма» М. Райымбекұлы.

Значительное количество информации о происходящих жанровых процессах содержат модернистские эксперименты, работающие на выявление несоответствия читательского стереотипного представления о жанрах и свидетельствующие о качестве трансформации последних. В этом случае можно типологизировать следующие образцы текстов:

а) тексты, заглавия которых вступают в отношения несоответствия с жанровым содержанием (П. Белесов, «Венец Ересиярха, Двадцать три пути сефирот (венки сонетов)»);

б) жанровые образования, маркированные отсутствующим наименованием (см. тексты Е. Ашим, Т. Дельцовой, О. Канат);

в) полижанровые структуры, созданные как синтез нескольких жанровых моделей (В. Шнейдер, «Сонетный романс»; Е. Зейферт «Цикл из двух писем по e-mail моему другу из Америки»; Г. Имамбаев «12 фрагментов»).

Появление текстов, номинативно декларирующих отношения жанровой приемственности с культурой предшествующего и современного периода, также является свидетельством сознательного выхода на творческий полилог. К

такого рода жанрово-диалогическим структурам можно отнести «Письма Иосифу от римского друга» Н. Садыкова, “Моцарт. “Жан-азасы”. Реквием” М. Макаатаева, “Сонеты В. Баевскому” А. Жовтиса, “Оду Державину” В. Муратовского, цикл стихотворений “Антиох Кантемир” В. Михайлова, “Балладу об Адонисе” Е. Зейферт.

Поэтический интерес вызывают не только жанры, получившие общепризнанную популярность (такие, как сонет, баллада, элегия, послание, поэма, лирический цикл). В жанрово-экспериментаторский объектив попадают редко возрождаемые жанры и жанровые формы: Б. Беделханұлы, «Тойла, ағайын! (қалыс ой)»; Е. Жумагулов, “Молитва”; О. Шиленко, “Ошибка Улугбека. Загадка”; В. Антонов, “Эпитафия”; Е. Прудченко, “Спич ни о чем”; Ю. Леонов, “Рубаи о нас”; М. Адибаев, “Сто видов фудзи”; Л. Медведева, “Лепестки. Хокку”; А. Кодар, “Эпиграммы”; Ж. Баймухаметов, “Философические эпиграммы”.

Заглавия жанровых текстов информируют о типах заимствований из других видов искусства: «Сентиментальный романс» В. Шустера, “Колыбельная” В. Киктенко, “По взгорьям. Народный кюй” Н. Черновой, “Песенка ваганта” Б. Канапьянова, «Альтернативный гимн» О. Вайскопф, “Интермеццо” О. Шиленко, “Соната Ботансада”, “Мартовский этюд” Е. Аскарбекова.

Одной из ярких примет обновляющегося жанрового сознания является двунаправленный поэтический интерес к лирическому и лироэпическому творчеству одновременно. Показательна в этом отношении “синтетичная” поэзия И. Потахиной, В. Киктенко, Б. Канапьянова, А. Соловьева, вбирающая оба полюса жанрово-родовых пристрастий. Примечательно, что и эта информация прочитывается в заглавиях произведений. Так, например, жанровое определение “векзамеры” Б. Канапьянова строится путем совмещения семантики “века” с жанровой содержательностью поэтического определения “гекзамеры”, а наименование “Волшебной книги” А. Соловьева адресует одновременно к “чуждесной” эмоции и эпически-книжному контексту.

Оригинальные возможности синтеза лирической взволнованности с эпической масштабностью, документальной достоверностью повествования выявили поэты, отдающие предпочтение жанру поэмы. В поэмах Д.Накипова (“Песня моллюска. Поэма контрапункта”, “Праздник хризантем. Поэма-цепочка”, «Неизбывность. Поэма-рефрен»), М. Райымбекұлы («Арман. Метапоэма»), О. Жанайдарова (“Аттила”), Ю. Грунина (“По стропам строк”, “Фантазмагория бытия”), Л. Медведевой (“Шелковый путь”, “Формула забвения”), М. Исенова (“Житие можжевельника в дождь”), Е. Зейферт (“Смерть-шоколадка”. Лироэпический верлибр. Шокопоэма”) активное лирическое начало способствовало пересозданию поэмого жанрового мирозобраза и послужило одним из способов воссоздания эпической картины мира.

1.3 Факторы трансформации жанров поэзии Казахстана рубежа XX – XXI веков. История цивилизации показала, что каждая эпоха нарабатывает своё собственное содержание, в соответствии с которым формируется сознание человека, его культура отношения к традиции и оценка действительности. Парадигма исторически востребованных ценностей естественным образом обу-

славливает прерогативу жанрового мышления в конкретный отрезок времени. Мы не станем соглашаться с утверждением Ю.Б. Борева о том, что «*сегодня впервые в истории формула бытия человечества отсутствует...*» (курсив наш – Ж.Ж.Т.)» [24, с.20]. Конец XX века накапливает своё индивидуальное содержание. Вступление в новое тысячелетие, на наш взгляд, уже ознаменовано глобальными позитивными передвижками именно в сфере культуры (конкретно – в поэзии). Свойства «несущей конструкции» уже в который раз возводимого здания культуры возложены на жанровый миробраз как самый стабильный и, следовательно, надежный материал в руках художника-реставратора.

Жанр, будучи явлением, напрямую связанным с внешним миром и собственно литературным процессом, не может не реагировать на события, происходящие вовне. Одной из наиболее значимых причин периодически свершающихся жанровых перерождений является фактор изменения личностного сознания. Ни социально-политические, ни культурно-исторические, ни природные катаклизмы не смогут повлиять на обновление жанровой картины мира, если названные явления не будут пропущены через сердце художника-творца и воспринимающее сознание современника. Рубеж тысячелетий со всеми его политическими катаклизмами, природными стихийными бедствиями, угрозой глобализации, культурной революцией сделал свое дело – заставил большую часть человечества отказаться от автоматизма проживания Судьбы. Печально знаменитый в XX веке экзистенциальный взгляд на сущность Бытия дал неожиданный резонанс: литература смогла выйти от затемненно-депрессивного ощущения жизни до осознания исключительности жизни каждой человеческой единицы. Конечно, если эта «единица» способна к саморефлексии и, соответственно, духовному развитию. Подобный «антропоцентризм» обнаруживается в поэзии Х. Ергалиева, Е. Әукебаева, Б. Кенжеева, Б. Канапьянова, Б. Каирбекова, Д. Грунина, Қ. Салықова, Ғ. Жайлыбай, И. Оразбаева, В. Шустера, Л. Медведевой, Евг. Курдакова, Д. Накипова, М. Исенова, А. Ақынбабақызы, Е. Зейферт, Ю. Леонова. И. Полуяхтова, Е. Барабанщикова, Д. Бабатайұлы, Т. Туниянц, А. Кусаиновой, Н. Садыкова. Г. Имамбаева, Д. Абдрахманова и многих других поэтов Казахстана конца XX – начала XXI веков.

Драматические сюжеты истории XX столетия до предела сблизили две до настоящего времени отдельные сферы жизни человека – частную и общественную. Эпоха непредсказуемых трагедий заставила отказаться от обывательского отчуждения «мое» - «общее», уничтожив толщу равнодушия, которое десятилетия служило своеобразной защитой от государственного вмешательства в личную жизнь человека.

Культурная ситуация, сложившаяся в Казахстане на переломе тысячелетий, свидетельствует об активном процессе ментального становления нации. Усиленный вектор этико-эстетического поиска определил содержание принципиального обновления нашей поэзии - уже не казахско- и не русскоязычной, не «маргинальной», но казахстанской. Проживание в общей этнокультурной среде, подверженность единым экономическим, политическим, духовным катаклизмам времени, сравнительно благополучный выход из кризисности 1990-х

годов создали предпосылки для образования нового национального сообщества, первым представителем которого стал (как это наблюдалось и в другие эпохи) Поэт.

Тектонические сдвиги, произошедшие в контексте отечественной поэзии конца XX века, обозначили начало новой культурной революции. Если русская поэзия в последние два столетия переживала по несколько ярких периодов обновления, то для казахстанской поэзии подобное вхождение в зону *всеобщей* повышенной поэтической рефлексии наблюдается впервые и, соответственно, особенно значимо. За всю историю XX века наша поэзия не была так тотально «притянута» к динамике мирового поэтического процесса, как сегодня. По сравнению с 1960-ми годами политической и поэтической «оттепели», знаковой фигурой которых явилась поэзия Олжаса Сулейменова, конец XX – начало XXI веков не имеют такого лидера. Вряд ли эту особенность следует воспринимать в негативном плане. На наш взгляд, именно это свойство современной литературной ситуации демонстрирует истинный плюрализм современной поэзии, где уровень значимости поэтического вклада измеряется не возрастом пишущего, не приближенностью-удаленностью от культурных центров страны, не качеством издания сборников и даже не количеством написанного и изданного (как бы парадоксально это ни звучало!), но *степенью вовлеченности в художественное постижение духа эпохи*. Все чаще в поэтических текстах последних лет события глобальной значимости переживаются как глубоко личные, и, наоборот, каждое движение души осмысливается в проекции на духовное состояние человечества.

Героем дня становится не Поэт-миссия, но Поэзия как воплощение общего усилия. И здесь достаточно близки Ю. Грунин и М. Исенов, Б. Канапьянов и Л. Медведева, Д. Накипов и Е. Зейферт, Г. Имамбаев и Б. Каирбеков, Н. Чернова и И. Полуяхтов, К. Омар и Т. Туниянц и другие. Вызревание *нового типа мироотношения* обусловило процесс перерождения, переоценки жанров в поэзии как том роде литературы, который во все времена первым информировал о назревающих общественно-политических и духовных катаклизмах.

Функцию внелитературного фактора актуализации и обновления жанровой традиции в поэзии Казахстана конца XX века выполняет дискурс «умеренного» постмодернизма. Разомкнутость художественного поиска поэта-современника отразила принцип постмодернизма «мир как хаос». Интерес к литературной преемственности вышел за рамки банального анализа «традиция и новаторство», позволил неожиданные (хронологические и содержательные) сближения самых разных текстов. В «разбалансированном» пространстве культуры конца II тысячелетия упразднилась строгая обусловленность и содержательность жанров. Время, презревшее иерархию и канон, по-новому задействовало жанровую картину мира в процессе художественного постижения действительности. «Хаос» постмодернизма predetermined поиск более сложного и более совершенного способа организации совместной жизни людей. Ситуация обретения «новой гармонии» (М.С. Каган) не могла не актуализировать мировоззренчески-концептуального жанрового мышления. Интерес со-

временника достаточно своеобразно синтезирует культуру прошлого: модернистское пренебрежение жанрами соединилось с представлением классической эстетики о жанрово-незыблемых канонах, в результате чего сегодня жанр стал выполнять функцию обновленной категории познания мира. Жанровый канон стал восприниматься как одна из ипостасей диалогического интертекста культуры, принял на себя функцию узнаваемой цитаты. Самодостаточность жанровых картин мира обнаружила свой нереализованный диалоговый потенциал, оказавшись в более масштабном контексте «идеи мира» (Ж.Деррида).

Именно категория жанра позволила поэту профессионально-грамотно освоить пространство культуры постмодерна. Генезис всякого жанра, имеющий неравномерное, но линейное развитие, «удерживает» от окончательного распада весь корпус литературы. Художественно-поэтические эксперименты конца XX – начала XXI столетий основывались на нарушении генетических закономерностей и правил – так рождается системность «наоборот», по-своему структурирующая хаос постмодернизма.

Общеэстетические закономерности искусства также позволяют понять происходящие жанровые реконструкции. Взаимозависимость семиотической и внесемиотической реальностей выявляет культурологическая концепция Ю.М. Лотмана. Способность культуры к постоянной реорганизации системы является одним из объяснений жанровых перестроек, поскольку жанр – составная часть “гетерогенной” (Ю.М. Лотман) культуры, а та или иная исторически сложившаяся фаза культуры обязательно сопровождается перекодировкой системы художественных ценностей. Такие процессы наблюдались, например, в период становления эпохи Возрождения, актуализировавшей самый гармоничный в истории литературы жанр сонета; классицизма, создавшего строго иерархическую систему жанров; эпохи романтизма и “серебряного века”, предложивших жанровую парадигму, основанную на признании творческого субъективизма.

С этой культурологической позиции жанровые передвижки в условиях постмодернистской информационной пресыщенности можно объяснить тем, что жанр продолжает принимать на себя функцию медиатора - проводника новых значений и смыслов. Внесемиотическая действительность «испытывает» жанр на прочность, размывая его внешние границы, в результате чего жанры теряют нормативную четкость. Сознание современника, живущего в условиях формирующегося нового историзма, сводящего к единому переживанию событий «малого» и «большого исторического» контекстов (термины М.М. Бахтина), - такое сознание работает на интеграцию известных жанровых образов в новое метажанровое образование. В условиях мультикультуры границы жанра необходимо утрачивают классическую ясность и одномерность. В том масштабном литературно-полистилистическом пространстве, где один текст находит на другой и в мерцании смыслов рождает третий, четкости жанровых дефиниций и аналогичных художественных репродукций уже быть не может.

Идея В.Н. Топорова ввести новый способ систематизации истории литературы, побудила исследователя перераспределить всю историю русской литературы на циклы протяженностью в сто лет и мотивировала интерес к изуче-

нию так называемых циклических “узлов” – рубежей столетий. По мнению В.Н. Топорова, именно в эти переходные периоды с их максимальной неустойчивостью, хаотичностью, кажущейся энтропичностью происходит перестройка предыдущего сознания и состояния. В эти периоды “...соотношение предыдущего и последующего, микроструктур и макроструктур, сердцевины и периферии оказывается наиболее подвижным и диагностичным...” [25, с.6-7].

Рубежи эпох априорно несут в себе смену стереотипов политического, экономического, культурного, духовно-религиозного сознания. Переживаемый нами период отмечен особенным содержанием, поскольку «стыкует» уже не сто-, но тысячелетия. Действительность порубежья насыщена информацией о происходящих тектонических сдвигах в человеческом обществе. Политические катаклизмы, непрекращающиеся войны, природные стихийные бедствия, угроза глобализации, культурная революция сделали своё дело – встряхнули привычное сознание и мироощущение человека. Опыт ежедневного пребывания в ситуации Апокалипсиса, с одной стороны, и стремление ретроспективно осмыслить всю историю человечества направляют соотечественников на путь переоценки жизненно важных представлений. Жанр – одна из категорий, способных структурно отразить изменившееся представление о картине мира. Активизация жанрового сознания запечатлевает процесс поиска новых представлений о пространстве и времени бытия, неизбежно сводящийся к реконструкции известных жанровых миробразов. Существенными жанровыми передвижками были отмечены и предшествующие эпохи перемен. Так эпоха конца XVII – начала XVIII веков отделила древнерусскую литературу от новой словесности; литература конца XVIII – начала XIX столетий отказалась от многих жанрово-канонических форм классицистической поэзии, альтернативно противопоставив рационалистической классификации идею внежанрового творчества; поэты-модернисты рубежа XIX – начала XX веков зафиксировали в пространстве своего творчества опыт жанрового миропостижения всей предшествующей культуры и создали жанрово-художественный эквивалент своих творческих исканий – книгу стихов как сверхжанровую целостность. Естественно, процесс перерождения жанровых приоритетов не происходил и не происходит одновременно. Ему предшествует определенный этап эволюционно-поступательных, до некоторого времени потаенных и разбросанных литературных явлений и процессов, которые подготавливают будущую тотальную перестройку эстетической системы. Соответственно, вышеуказанное наблюдение о том, что рубежные эпохи всегда совпадают с периодами жанровых революций не являются логической матрицей, срабатывающей только в указанный промежуток: такие узловыe отрезки времени могут появиться и внутри столетия, как это было, например, в период расцвета романтической поэмы (1820-1840 гг.) или в 1960-е годы.

В концепции Г.С. Кнабе выявлены имманентные закономерности культуры. В качестве универсального регулятора бытия культуры Г.С. Кнабе выдвигает тезис о двуединстве культуры, органично делящейся на «высокую» и «низкую». Культура "с большой буквы" «...тяготеет к закреплению в традиции и

к респектабельности, к профессионализации деятелей, её создающих..., к элитарности...» [26, с.17-18]. Однако, как замечает Г.С. Кнабе, “глубинным инстинктом культуры” всегда было стремление “...преодолевать свою высокую замкнутость и открываться страданиям и радостям “человека с улицы”, ...текущей рядом простой, незначительной и неорганизованной жизни” [26, с.17]. Этот антагонизм время от времени выступает в обостренном виде. Идея разрушения барьера между “неживой” жизнью высокой культуры и “низовой” жизнью прочитывается в литературных текстах, созданных в эпохи “сворота оси”, охарактеризованных выше. “Универсальной характеристикой общественного сознания” называет исследователь “...потребность увидеть в культуре и организованном миропорядке не только благо, но и стеснение, принуждение каждого во имя целого, и, соответственно, ощутить необходимость... важность противоположного, как бы *самоотрицающего начала культуры...*” [26, с.23].

Механизмом самоотрицания объясняется и своеобразие текущего историко-литературного момента. Эпоха конца XX века ознаменовала новый переходный процесс социокультурного развития человечества, цель которого – создание реально диалогического пространства. В поисках универсального диалога искусство начинает в полную силу использовать эстетическую энергию самоорганизации жизни и художественного сознания, т.е. оно обращается к жанру. В отличие от классической эстетики, где жанру отдавалась роль разделительного принципа и демаркационного знака, где реальность воспроизводилась в строго очерченных жанровых границах, литература романтизма и “серебряного века” нигилистически восприняла категорию жанра, таким образом декодировав бессилие модернистов перед необходимостью понимания смысла существования человека в мире и развернув вектор поиска следующего поколения в принципиально ином направлении. Эпоха постмодернизма соединяет опыт нормативного жанрового мышления и декадентского пренебрежения жанровыми канонами, при этом достигая такой полифонической многомерности постижения бытия, какой не знала ни классическая, ни модернистская литература.

Нетрудно заметить, что вышеизложенные культурологические теории перекликаются друг с другом, а также с позициями М.М. Бахтина, А. Байтурсынова и других исследователей: в каждой концепции проблема перерождения жанров рассматривается через категорию жанрового миропорядка, подвергающегося воздействию как со стороны семиотической, так и собственно литературной действительности.

Собственно литературные факторы жанра объясняют процесс реанимации жанрового мышления, исходя из внутренних процессов словесного искусства. Уникальным явлением современного поэтического процесса, изменившим представление о границах «поэтического» и инициировавшим перерождение жанровых традиций и канонов, стала «*поэзия философов*». Речь идет не о философской лирике, а о поэтических изысках известных философов нашего времени – Сергея Колчигина, Индиры Зариповой, Жаната Баймухаметова. Поиски казахстанских философов находятся в авангарде мировой культурной

практики. Попытки философии «прорваться» в сферу Абсолютного - не только неординарное, но и достаточно редкое явление в мировом масштабе. И если в научных кругах Франции особенный резонанс произвела последняя книга известного философа Лаку-Лабарта «Фраза», в которой языком поэтической «зауми» осваиваются сразу две запретные для философа сферы - поэзия и биография, то мы можем констатировать, что подобного рода новации не чужды и казахстанским философам, апробирующим себя в новом качестве со второй половины 1990-х годов.

Специфичность поэзии философов в том, что она логично продолжает научные поиски, претендуя на роль более тонкого инструмента познания, нежели сама философия. Такое размывание границы между наукой и искусством происходит не потому, что философия обанкротилась как институт знания. В условиях нашего времени несколько невыгодно философию как науку представляет принцип абстрагирования, самообъективации, положенный в основу философских мыслительных актов. Идея отстраненности от реальной действительности не срабатывает, и потребность *выраженного личностного участия* в процессе познания реализуется в лирике – в том роде литературы, который сфокусирован на интересе человека к своей собственной внутренней жизни.

Появление поэтических публицистических статей И. Зариповой, в которых автор собирает две половины своего жизнетворчества – рассудочную работу философа-аналитика и художественно оформленную эмоцию поэта, – лучшее доказательство органичности философских убеждений личности, для которой философия – не наука, а тип житийного мировоззрения. Документально точное, мемуарно-дневниковое, даже автобиографическое начало в соединении с лирической взволнованностью и постоянной направленностью на жесткий религиозно-философский самоанализ поступков необходимо рождает интересную встречную реакцию читателя – побуждает так же искренне вспомнить и дать философскую оценку каждому мигу своей жизни. И такая интенция – цель «поэзии философов», которая начинает выполнять роль адаптера, сближающего сознание автора и читателя как две половинки единого бытийного разума и подключающего всех субъектов мысли к новой системе антропологических ценностей, где человек человеку – не кумир, не брат, но «Я».

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

Интереснейшим фактом нашего культурного развития стала установка на консолидацию творческих сил кинематографа и поэзии. Хорошо известная в массмедийных кругах Алматы «видеопозия» Бахытжана Канапьянова стала единственной в Казахстане формой унификации такого союза двух видов искусств. Славу режиссера стяжал Олжас Сулейменов – признанный глава «новой поэзии» 1960-х. Поэт современности Бахыт Каирбеков также является режиссером многих документальных кинолент. В автоаннотациях к своим поэтическим сборникам Хаким Булибеков – профессиональный сценарист и режиссер – называет поэзию самым важным делом своей жизни. Наконец, одной из репрезентативных является судьба Дюсенбека Накипова – либреттиста, сценариста и Поэта.

Явление массовой культуры также повлияло на динамику и содержание жанрового поэтического процесса, проявившись в так называемом *синдроме дилетантизма*. Процесс элитарно-интенсивного освоения искусства Слова в конце прошлого столетия потеснила тенденция к экстенсивно-бытовому стихотворчеству. Вхождение в литературу корпуса поэтов, не идентифицирующих своё желание высказаться с представлением о законах поэтического творчества, повлекло за собой не только снижение уровня профессионализма и, соответственно, художественности издаваемого материала. В рамках предлагаемого исследования нас интересует обратная, как это ни парадоксально, позитивная сторона названного явления: бытовое стихотворчество необходимо рассматривать как важную составляющую современной культуры, индуцирующую рост уровня индивидуально-личностного сознания.

Как правило, эпохи, актуализирующие массовую культуру, «автоматизируют» традицию. Мышление поэта-непрофессионала (как бы условно ни звучало это определение) оперирует, в первую очередь, широкоизвестными категориями поэтического, в том числе жанровыми определениями. Стремление поэта-дилетанта «вписаться» в традицию обретает некоторые специфические черты. В первую очередь, творчество, «незагруженное» философско-филологическими изысками, возвращает поэзии незамутненный, детски-чистый взгляд на многие явления, освобождая и создателя, и читателя текста от необходимости вычитывать последний через призму накопленной до настоящего времени культуры. Такой шаг в сторону *почти* акмеистского упрощения влияет на процесс ученически-прилежной реанимации жанрового мышления. Во-вторых, массовый поэтический дилетантизм обнаружил стратегию обновления лирики как рода литературы. Поскольку дилетантизм создает иную систему, с традиционной точки зрения «неправильную», «непрофессиональную», «неумелую». Но именно такое разбалансированное восприятие традиции позволяет случайно-оказиональному мышлению кардинальным образом влиять на характер обновления и развития литературного процесса. Так, например, в постромантическую эпоху 1820-1830 гг. сформировалась московская поэтическая школа, не принявшая приоритет пушкинских поэтических достижений и обратившаяся к внелитературной сфере философских и метафизических исканий и “поэзии личности”, выросшей из кружка Н.Станкевича. В

поэзии начала XXI века вариация дилетантизма предстала в явлении поэзии философов; в стремлении собрать в границах одного текста предельно лиричную эмоцию и такой же «крайний» интерес к внелитературным событиям, историческим сюжетам, документу; в пренебрежении традицией поклонения «авторитетам» казахской/казахстанской поэзии и отказе воспринимать поэтический контекст как упорядоченную систему, на обозреваемом конце которой находится «великий классик», а на другом, не(за)видном, - ещё не отработавший вековую популярность (и потому незначительный) поэт-современник.

Характеризуя текущий поэтический процесс, нельзя не заметить, что культурная ситуация в Казахстане «уклоняется» от приоритетно-альтернативного мышления «Запад - Восток» и выбирает путь самостояния. Совокупность причин (а именно: возрождение национально-генетического сознания, удаленность от центров мировой политики, статус бывшей союзной республики, на длительное время определивший постсоветский менталитет казахстанцев, и, наконец, «новая ответственность» личности за состояние мира в целом) способствовала *формированию в Казахстане начала третьего тысячелетия транскультурного пространства*. Для поэзии Казахстана не характерны крайности постмодернизма, пришедшего в отечественную культуру опосредованно (через Россию) и позже, во второй половине 1990 годов. Казахская поэзия избежала делений на группы, на которые, к примеру, распалась в 1990-е годы поэзия России. Отечественный поэтический процесс, признав все формы общения (книжно-вербальный и виртуальный, устный и письменный, межличностный и коллективный), не только укрепил коммуникативный диалог «автор - читатель», но и разрушил границу дифференцирования столичной и провинциальной поэзии. Активное вхождение в пространство мировой культуры, инициированное как событиями экономико-политического характера, так и многочисленными глобализационными акциями, обратило к художественному эксперименту поэтов разных возрастов, языковых культур, эстетических воззрений. Отказ от казавшегося прежде неизбежным выбора между той или иной традициями, от крайностей подражания европейской литературе становится определяющей чертой сознания современного художника слова. Культурно-полицентрическое, «рассеянное» внимание казахстанского поэта конца XX века дешифрует идею времени о необходимости неостановимого движения сквозь любые границы, противостояния и общие места.

На наш взгляд, факт рождения такой «транскультурной» поэзии на территории бывшей союзной республики не случаен. Геополитическая провинциальность Казахстана в этой ситуации самым позитивным образом определяет направление культурных преобразований. «...Поскольку цивилизации конечны, в жизни каждой из них наступает момент, когда центр больше не держит. В такие времена не войско, а язык спасает их от распада... Скрепляющую работу в подобные эпохи выполняют провинциалы, люди окраин. Вопреки распространенному мнению, мир не кончается на окраине – как раз там он раскрывается. И на язык это влияет не меньше, чем на зрение...» [27, с.120]. Так писал Иосиф Бродский. Если под воздействием ряда факторов поэтический

процесс Казахстана начала XXI века «выравнивается», уходит из-под влияния максималистических тенденций, то одной из причин такого перерождения является *влияние провинциальной поэзии как альтернативно-нового типа художественно-эстетического мировидения*. Филолог, внимательно отслеживающий поэтические события последнего десятилетия, без сомнения, поэтами «первого ряда» назовет Юрия Грунина (г.Джезказган), ставшего в поэзии Казахстана одним из основоположников «нового исторического мышления»; Евгения Курдакова и Любовь Медведеву (г.Усть-Каменогорск), активно пропагандирующих ценности метафизического плана и таким образом десакрализирующих едва ли не самую основную идею времени; Елену Зейферт (г.Караганда), подвергающей текст поэзии удивительно смелым экспериментам. «Окраина – мир, где привязанность человека к наличествующему ослаблена... Принцип репрессии уступает здесь место принципу свободы: окраина устраняет иерархию вещей... Пребывание на ОКРАИНЕ, в области пограничья позволяет поэту преодолеть парадигмы близлежащей (национальной) традиции и ощутить себя одной из ветвей общеевропейского древа культуры...» (А. Аствацатуров [28, с.137]). Так парадоксально современный российский критик объясняет феномен провинциализма применительно к культуре. И потому не удивительно, что процесс *самособирания поэзии* в новое эстетическое единство тоже начинается в провинции. Образцом такой художественной консолидации является «ферганская школа поэзии», известная далеко за пределами Узбекистана.

Переход поэзии на новый уровень зрелости также предуготовлен *формирующимся новым текстологическим сознанием*. Интересные образцы экспериментов над Словом можно найти в конкурсных сборниках стихотворений «СОРОС – Казахстан - дебют», «Явь и сны. Новая поэзия Казахстана», в номерах литературно-художественного журнала «Аполлинарий», на электронном сайте «Магия твердых форм и свободы» и в сборниках стихотворений отдельных авторов. Активно апробируют новые средства выразительности поэты М. Исенов, Тути, Кс. Рогожникова, Д. Абдрахманов, Ю. Леонов, К. Фарай, Р. Леонова, А. Корчевский, М. Варов, К. Омар, О. Передеро, С. Росс, И. Полуяхтов, Н. Садыков, М. Адибаев и многие другие. В основу рождающейся поэтики положено обновленное чувство Текста как Бытия. В поэзии сегодняшнего дня гетерогенность постмодернистской картины мира на глазах теряет свою востребованность. Поэзия вступает в период поиска новой целостности, когда «высший пилотаж» автора уже не измеряется его способностью «вписаться» в каноны сонета или демонстрацией полной версификационной раскованности в верлибрической поэтике. *Установка на создание текста как жестко организованного художественного целого определяет поиск Другой поэтики*. Так введение новых графических, орфографических, просодических, синтаксических норм постепенно перестает шокировать читательское сознание и начинает восприниматься как некая новая художественная реальность, которая только начинает разворачиваться и осваиваться. В стихах поэтов «нового Поиска» (позволим себе такое обозначение) на первое место выдвигаются и про-

износительно-интонационное начало, и визуально-графическое оформление текста. Тексты, созданные в соответствии с новыми принципами организации поэтической речи, обнажают степень несоответствия научно-теоретической базы современного литературоведения практике самой поэзии. Сегодня появляется так называемая *рефлексирующая поэзия*, которая в процессе познания Текста-Мира по-новому переосмысливает все его элементы. Так намечается абрис новой поэзии, цель которой – постижение состояния мира через обновленную концепцию личности.

Разрушение жанровой традиции, тотальная деформация жанровой формы и поэтики, тенденция к образованию полижанровых структур, интеграция жанрового мироздания в контекстное жанровое единство, создание индивидуально-авторских дефиниций, «демократизация» авторской аудитории, речевая революция, умножившая возможности языка за счет легализации различных лексических пластов, введения иных норм речи (грамматических, орфографических, синтаксических, стилистических), смещение поэтических топосов обновления из столиц на периферию (феномен ферганской школы поэзии) – эти и многие другие признаки современного литературного процесса свидетельствуют о состоявшемся вхождении литературы (конкретнее – поэзии) в зону нового эстетического напряжения.

Вопросы для самоконтроля к 1 разделу

1. Какие литературоведческие школы поднимали проблему жанра?
2. Объясните, как взаимосвязаны понятия “ядро”, “память”, “картина мира”, “носители жанра”.
3. Чем обусловлено формирование (или преобразование) картины мира жанра в конкретный историко-литературный период?
4. Согласны ли Вы с тем утверждением, что эпоха романтизма отказалась от жанрового принципа творчества?
5. Почему память жанра называют фактором стабильности и обновления поэзии рубежа XX-XXI вв.?
6. Какие уровни текстообразования называются жанровыми компонентами?
7. Роль заглавия как универсальной жанровой мотивировки.

Задания для самостоятельной работы

1. Выпишите и сопоставьте определения жанра, данные учеными разных литературоведческих школ XX столетия. Какая трактовка жанра, на ваш взгляд, соответствует современному литературному процессу?
2. Проанализируйте труды литературоведов формальной школы о жанре. Какие аспекты их жанровой теории оказались востребованными в трудах исследователей морфологического направления?
3. Как соотносят категории формы и жанрового содержания ученые, придерживающиеся исторического подхода?

4. Проанализируйте работу А.Байтурсынова «Әдебиет танытқыш». В чем заключается самобытность видения А. Байтурсыновым проблемы жанра?
5. Прочитайте основные положения электронного учебника В. Пронина [29]. Какие положения автора, на Ваш взгляд, можно отнести к новаторским? Какие моменты вызывают сомнения?
6. Самостоятельно обозначьте и объясните факторы трансформации жанров в поэзии Казахстана рубежа веков (в том числе внелитературные и собственно-литературные факторы жанра).
7. Можно ли при анализе ассоциативного компонента использовать понятия «затекст», «интекст», «сверхтекст», «подтекст»? Почему? Приведите примеры.
8. Как Вы думаете, предопределяет ли «высокая филология» пути развития жанров современной поэзии?

ЛИТЕРАТУРА К 1 РАЗДЕЛУ:

- 1 Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. - Москва: Высшая школа, 1972. - С. 156.
- 2 Бахтин М.М. Тетралогия. - Москва: Лабиринт, 1998. - С.110-298.
- 3 Кожинов В.В. Жанр литературный // Краткая литературная энциклопедия. - Москва, 1964. - Т.2. - Ст. 914.
- 4 Стенник Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. - Ленинград, 1974. - С.189.
- 5 Стеблева И.В. Введение // Теория жанров литературы Востока. - Москва, 1985. - С.8.
- 6 Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. - Москва: Советский писатель, 1964.–Кн.П.– 41 с.
- 7 Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. - Москва: Астрель, 2003. - 575 с.
- 8 Проблемы литературных жанров. - Томск, 1990. – 217 с.
- 9 Страшнов С.Л. Творческая эволюция А.Т. Твардовского (в аспекте поэтических жанров): Автореф. ...д-ра филол. наук: 10.01.02. - Москва: МГУ, 1992. - 32 с.
- 10 Волков И.Ф. Теория литературы. - Москва: Владос, 1995. - 256 с.
- 11 Джуанышбеков Н.О. Словарь литературоведческих терминов. - Алматы, 2002. - 149 с.

- 12 Хализев В.Е. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1999.- 400 с.
- 13 Шанбай Т.К. Мысал жанрының стилі мен тілі (А. Байтұрсынов «Қырық мысал»): Филол. ғыл. канд. ... автореф.: 10.01.08. – Алматы: М. Әуезовтың ат-ғы Әдебиет және өнер ин-ты, 1993. – 21 б.
- 14 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - Москва: Советский писатель, 1972. - 574 с.
- 15 Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - Москва: Искусство, 1979. - 424 с.
- 16 Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. - Москва: Художественная литература, 1963. – 270 с.
- 17 Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70 гг. – Свердловск: Уральское книжное изд-во, 1982. - 256 с.
- 18 Тамарченко Н.Д. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 2004. - Т.1. – 301с.
- 19 Магия твердых форм и свободы. - Алматы: Мусагет, 2002. – 104 с.
- 20 Зейферт Е., Ключенко Н. Детский взгляд Караганды. - Караганда, 2004. - 128 с.
- 21 Руднев В.П. Прочь от реальности. - Москва: Аграф, 2000. - 432 с.
- 22 Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник Московского ун-та. Сер.9: Филология. – 1995. - №1. - С. 97-124.
- 23 Лихачев Д.С. Будущее литературы как предмет изучения // Новый мир. – 1969. - №9. - С. 180-183
- 24 Борев Ю.Б. Искусство и формула бытия человечества // Филологические науки. – 2004. - №6. - С. 14 – 23.
- 25 Топоров В.Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы // Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII – XX веков: Тезисы докладов науч. конф. - Таллин, 1985. - С.5-7.
- 26 Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. - Москва, 1993. - 258 с.
- 27 Бродский И. Шум прибоя // Сочинения И. Бродского. – СПб: Пушкинский фонд, 1999. - Т.V. - С. 120 – 129.
- 28 Аствацатуров А. Метафизика предместья // Новое литературное обозрение. – 2003. - №62 (4). - С. 132-139.
- 29 Пронин В.А. Теория литературных жанров // <http://www.hi-edu.ru/ebooks/TeorLitGenres/tlg022>

РАЗДЕЛ 2. ЖАНР СОНЕТА В ПОЭЗИИ КАЗАХСТАНА РУБЕЖА XX – XXI ВВ.

2.1 Историко-культурные закономерности и 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, Қ. Жұмалиев, 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 отказывает 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 четырнадцатистроичника 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 человечество 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, Камюэнса, 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 понимание романтиками образа лирического поэта как носителя микрокосма. И, конечно, поэтов из плеяды романтических «бунтарей» не могло не заинтересовать амбивалентное отношение сонета к традиции, которое дер-

жится на взаимобратимости 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. Тредиаковского 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 опоясных 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. Антоколского, «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». Несовременный 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 миробраза 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 оформ-

ления мысли в последнем терцете; этот тип манифестации жанрового мирообраза 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 дионисийско-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-акростих». «...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 сущностное 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 мирообраз 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. Субъект 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 удастся актуализировать обе составляющие картины мира. Такая полнота художественной реализации удаётся за счет высокой сконцентрированности и предельной организации поэтической мысли. Внутри-ассоциативный 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 диалектической организации художественного пространства и времени. Поэтический образ в сонете проходит через “тегелевскую 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. Соответственно, 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 образовать 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.

2.2 Принципы жанрообразования казахстанского сонета конца XX – начала XXI вв. 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 венок (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 «Күмбірлеіді көнілім», 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, метрического 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 «Со-

нет» 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 (“Сомнамбулический сонет” Б. Канапьянова, “Сентиментальный сонет уходящему лету” А. Шмидта, “Огородные сонеты” Л. Медведевой, “Домашний сонет” Е. Барбанщикова, “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 преемственности (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 құрдастарым» и последующий образный ряд восстанавливают отношения жанровой преемственности с сонетами М. Қайрбаева, 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 наличествующем заглавии 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 какого 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 мир-образа 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. Проскуракова, 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 недосягаемых 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 использование 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 внутрипоэтических 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 принципами строения сонета. В сонете Е. Зейферт «Никто» образ “Я” пятикратно 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 автора 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. Ергалиева «Ақ қағаз бен қара сия, қауырсың...» предъявляет высокие требования к уровню профессионализма поэта, обязанного в своем творчестве придерживаться принципа 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 высокой эрудицией, тонкой духовной организацией, полемичным отношением к мировоззрениям поэтов-предшественников и ощущающим ответственность перед аудиторией современников.

Полемичный склад мышления субъекта казахстанского сонета рубежа XX – XXI веков также реализуется в обращенности к конкретному адресату:

Бұрынғыдай оқылмайсың сен бүгін, Көңіл көзі умытқандай сендігін. Бір кітапты алған десен ат беріп, Бұл күндері сол сөзіңе сенді кім?	Тебя забывает душа человека. Кто в наши дни поверит тому, Что за одну книгу ты отдал жеребца?
(Х.Ерғалиев, “Ақ қағаз бен қара сия...” [10, с.408]),	(здесь и далее поэтический перевод наш – Ж.Ж.Т.),

в вопросно-ответной структуре текста,

Крушина, калина, рябина?

- Попробуй, у сердца узнай!..

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

в эмоциональной риторичности речевых построений:

...Но сбыться ли поспешному загаду

И статься ли душевному родству?

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

...Это только отражение?

Иль живой души волненье?

Разве это не ненастье –

Непознанье ласки счастья?

(Valydemar, “Отраженье” [8].

Очень важной характеристикой субъекта современного сонета является его выраженное позитивное отношение к божественным ценностям. Жизнеутверждающая диалектика сонета провоцирует авторов на реконструкцию метафизического опыта. Библейская “синусоида” воскрешения используется многими поэтами Казахстана рубежа XX – XXI веков для декларации своих религиозных взглядов. О том, что «истина приходит через страдание», образно-иносказательно повествует Л. Медведева в «Перевернутом сонете», в “Огородных сонетах”. Двойковыпуклые образы “целебного яда”, “прекрасно горчашей судьбы” художественно фиксируют момент духовного пробуждения субъекта переживания

Сонет А. Соловьева “Боже, дай мне кровавые слезы...” помечен нехарактерным для исследуемого жанра обращением к Создателю с этически-парадоксальной просьбой:

Боже, дай мне кровавые слезы

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

В “Протогенесисе” С. Росса диалектика размыкания пространства, обретения новой перспективы художественной образности “считывается” с “пути”

Идея призрачности, временности гармонии, рождающейся из сплетения противоречий земной жизни, актуализируется в сонете ЛАМ'а «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 LАMa «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 мироздания, 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 пространст-

ва 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 противительного- соединительного значения избыточны 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 образуется 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”, “грехи”, “добро”), а другой реализует современное материалистическое сознание через разговорную (“флирт”), сниженно-разговорную (“фотает”), сниженно-оценочную (“кощунствует с долей курье-за”), 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 параллельное 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, взыскуя

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 олен”, “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 ускользающая 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 романа:

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 повторов проявляет событийный ряд, коллизию, присущую жанру романа. 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 приближенъе 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 «б 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 «преодолеывает» 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 модусом 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 (“...трется 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 удостаивается 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 средь 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?

(ЛАМ, «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, формальный 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 из-вне 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 цельно-

го высказывания, 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 мирообраза. 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 вызрева-

ния: 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 шестнадцатистроичника, 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: предметом 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 лебедя 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 взаимопроникновенности 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, маркированными 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 поэтического 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 кровавые слезы...»),
 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»),
 АБАБАБАБАббААА (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 членов предложения в сочетании со строфикой и рифменной организацией текста поддерживают эффект сновидческой призрачности, завораживающей и втягивающей в процесс созерцания полуреальности-полумечты.

Х. Ергалиев, Е. Әукебаев, 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* – нерифмуемый 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.

та. Например: ааБа аааа ввАв гг (сонет №43), аааа ббвб гтгг дд (сонет №52), аа-ба 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 – метаморфозы – 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. Гурсковой “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 Valydemar’a “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 не кодифицированную 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 (ЛАМа, «А было всё тихо...»), Ам2 (ЛАМа, «Восьмой день недели...»), ДВ (А.Н.Варский, «Первый взгляд – я погиб...»), Д4 (ЛАМа, «Осень №2»; Valydemar, “Черное - Белое”), А3 (А. Соловьев, «Боже, дай мне кровавые слезы...»). Дольниковыми стихами написаны «Requiem» С. Росса, “Из меня ушел самолет...” А. Соловье-

ва. 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.

2.3 Венок сонетов в поэзии Казахстана рубежа II – III тысячелетий. 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 последующего, причем, последняя строка 14-го сонета закреплена в первом стихе первого сонета. Повторяющиеся строки сонетов образуют текст сонета-магистала, завершающего венки.

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, переведя 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 Ересиярха, 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 3-х сонетов, связанных между собой принципами «венка»); б) полижанровым строением сонетных контекстов («Час совы» Ю. Функоринео включает 20 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 венки сонетов – образец первого виртуозно выполненного масштабного контекста, на формальном и содержательном уровнях манифестирующего жанровые признаки сонета. Венки 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 невняты возгласы народа...», «Вздымались жерла мертвые завода...», «Был долгий бой, и скрежет многих бед, / И мор, и глад, и в зареве побед / Народный гнев стал твёрдо у кормила...», «...ты поле битвы именуешь севом», “...огнем чумы опустошенный дом”, “...ярозь 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,
точены 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 менюэта 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, исподволь “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 Ересиарха, Двадцать три пути сефирот» П. Белецова), 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 мирообраз сонета приобретает значимость приоритетно организующего начала. *«Венки» с неканоническим 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 мирообраза. Так «веночный» триптих Н. Черновой «Август» реализует логику сонетного мирообраза 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 мета-сюжет 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 поражения... [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 неотрефлексированной в корпусе сонетных повторений и маркировавшая прозрение субъекта в девятом сонете.

“Венец Ересиарха, 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 магистрала 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. Кры-

ловой, «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 выдумаю – 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 со-

нета 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 инфернальность 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. Одномоментное 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. Белесо́ва, 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 взаимобратимости 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 последней 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 венок, 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 Ересиарха, 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.

Вопросы для самоконтроля ко 2 разделу:

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.

Задания для самостоятельной работы:

1. Объясните, почему в каждый историко-литературный период интерес к сонету не снижается, но при этом сонет претерпевает изменения? Приведите примеры, используя тексты Приложения.
2. Как культурно-национальный фактор воздействует на характер обновления сонета? Приведите примеры

3. Сравните сонеты А. Дельвига с сонетами А. Пушкина. Как объяснить присутствие в одной историко-литературной эпохе двух противоречивых тенденций на сохранение и разрушение канона?
4. Назовите причины возрождения и реконструкции жанра сонета в поэзии Казахстана рубежа XX – XXI вв.
5. В чем специфика развития казахстанского сонета конца XX - начала XXI вв.?
6. Дайте развернутый анализ сонетов Х. Ергалиева, В. Антонова, Е. Әукебаева, Б. Канапьянова, И. Потахиной. Л. Медведевой, А. Жовтиса (по выбору).
7. 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?
8. Какой уровень жанрообразования современного сонета наиболее емко вобрал информацию о культуре постмодернизма?
9. Определите отличие «Девяти горных сонетов» И.Потахиной от канонического венка сонетов (по Приложению).

ЛИТЕРАТУРА КО 2 РАЗДЕЛУ:

1. Шайтанов И. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. – 1996. - №3. - С. 89-114.
2. Волков И.Ф. Теория литературы. - Москва: Владос, 1995. - 256 с.
3. Бехер И. «Любовь моя, поэзия...». О литературе и искусстве. - Москва: Художественная литература, 1981. - 527 с.
4. Перельмутер В.Н. Письмо к читателю, Или прогулка по музею сонета // Литературная учеба. – 1985. - №1. - С. 209-216.
5. Жовтис А.Л. Единственная книжка стихов. - Алматы: Фонд XXI век, 2001. - 108 с.
6. Шустер В. Вечерний монолог. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 156 с.
7. Зейферт Е. Малый сборник. - Караганда, 2002. – 136 с.
8. Магия твердых форм и свободы. Интерактивный поэтический конкурс // www.musagetes.kz/konkurs
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.

РАЗДЕЛ 3. ЭЛЕГИЧЕСКИЙ МИРООБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ КАЗАХСТАНА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

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

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

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

В русскую поэзию элегия пришла через переводы. Развитие русской элегии можно охарактеризовать как историю преобразований западноевропейского "классического" образца. При этом одним из постоянных путей обновления

является усложнение ее жанрово-типологических признаков. Появление первых элегий в русской поэзии связывают с именами В. Тредиаковского и А.П. Сумарокова, которые, создавая элегии подражательного характера, наметили типы деформации, определившие эволюцию вышеназванной жанровой формы до начала XIX века.

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

Значительной реконструкции подвергнут элегический жанр в поэзии К. Батюшкова, который создал образцы «высокой» элегии, раздвинул тематический диапазон жанра: так, например, элегию «Умирающий Тасс» современники называли «исторической» или «эпической» элегией. В элегиях К. Батюшкова «жалобы» элегического героя принимают философски-отвлеченный, обобщенный характер: так русская элегия начинает перерастать и изживать менталитет романтического индивидуализма. Наконец, Батюшкову принадлежит заслуга совершенствования элегической поэтики. Гармония, гибкость, мелодичность его стиха по достоинству оценена исследователями и выделена как «школа гармонической точности». Создатели "школы гармонической точности" - В. Жуковский и К. Батюшков - довели словесную систему элегии "...до такой степени совершенства, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и *преодолением* (курсив наш - Ж.Т.) этих формул..." (Л. Гинзбург [1, с.43]). Так Е. Баратынский отказался от использования тропов, тем самым нарушив сложившийся к этому времени элегический канон. Н. Языков, ставший абсолютным реформатором жанра элегии, дал в своем творчестве образцы пародийной, эротической, восторженной или так называемой «веселой» элегий. Автором «счастливых» элегий в это же время становится А. Дельвиг. Постепенно элегия утрачивает замкнутость стиля, сохраняя лишь общий интонационный характер развития темы. В 1817-1820-х годах в творчестве В. Раевского и К. Рыльева сформировался особый вид гражданско-философской элегии.

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

желания...» - романсу, в элегии «К морю» ощутима одическая интонация, а «Безумных лет угасшее веселье...» по числу строк реконструирует сонет.

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

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

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

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

Несмотря на то, что элегия считается «аристократом» среди других лирических жанров в силу её древнего и «элитарного» происхождения, вопрос о её жанровом содержании продолжает оставаться в поле пристального научно-теоретического исследования литературоведов. Согласие ученых в определении элегии как стихотворения грустного содержания камуфлирует непроясненность вопроса о жанровой природе элегии (например: «Элегия – стихотворение, исполненное грусти, неудовлетворенности жизнью...» [2, с.398], «Элегия – лирическое стихотворение, проникнутое настроением грусти» [3, с.146]. Концепции Г.А. Гуковского, Л.Г. Фризмана, В.Е. Хализева, В.И. Тюпа, Е.И. Хан, Е.Н. Роговой задали новую точку отсчета в изучении жанра элегии. Так, Л.Г. Фризман предлагает дифференцировать элегию от элегически-тенденциозных текстов.

Г.А. Гуковский и В.А. Пронин доказали, что история элегии – это история её обращения к другим жанрам. Полемична попытка Е.Н. Роговой вычленить «настоящую» элегию: исследователь называет «настоящей» элегией тот текст, в котором «...элегический тип художественности объединяется с жанром элегии» [4, с.81]. В.Е. Хализев склонен считать, что «Слово «элегия» ... обозначает несколько жанровых образований... Что является собой элегия как таковая и в чем её надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе. Единственно корректным является определение элегии «вообще» как «жанра лирической поэзии» [5, с.320]. Попытка соотнести картину мира элегии как жанра с элегическим типом художественности, прослеживаемая в работах В.И. Тюпа, Е.Н. Роговой, также свидетельствует о незавершенности процесса изучения элегии и позволяет выйти на более конструктивный уровень осмысления жанрового вопроса.

Ниже сформулированы основные теоретические положения модели жанра элегии. В качестве рабочего определения жанра элегии выносим следующее. *Элегия – это древнейший жанр лирики, картина мира которого утверждает идею отчуждения бытия вечности от «угла» личностного существования и реализует её на всех уровнях жанрообразования.*

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

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

Средством выхода к внетекстовой действительности и организации внутритекстового пространства является жанровое заглавие текста. Определение

«элегия», вынесенное в наименование стихотворения, дает ключ к пониманию текста. Поэты начала XIX века внесли изменения в номинативную традицию, заменив определение «элегия» более художественными наименованиями (например, «Дума» М. Лермонтова) или отказавшись от заглавия в принципе. Так поэт стал активно приобщать читателя к постижению элегической эстетики. XX век дал более усложненные образцы ассоциативных возможностей элегического заглавия. В диалоге наименований «Римские элегии» И. Гёте, «Дуинские элегии» Р.-М. Рильке, «Буковские элегии» Б. Брехта, «Римские элегии» И. Бродского, «Пярнуские элегии» Д. Самойлова прочитывается информация о продолжающейся культурной традиции, а в наименовании элегического цикла Г. Сапгира «Новый вес и объем. Элегии» дана установка на характер обновления жанра.

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

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

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

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

Исследователями элегии замечено, что одним из ярких внешне узнаваемых уровней названного жанра является его совершенная *лексико-речевая организация*, нацеленная на воссоздание «прекрасного мира тонко чувствующей души» (Л. Гинзбург). Элегическая традиция начала XIX века отобрала в активное пользование те словообразы, которые со временем наделяются свойствами жанровой эталонности: «печаль светла», «уныние», «могила», «грустно и светло», «посетил гроб», «увял во цвете лет», «смерть остановила», «жалобный стон», «мрак ночи» и т.д. Однообразие лексики, которым помечен нормативный элегический текст, естественным образом работает на создание замкнутого стиля. Такого рода канон информирует о действии двух взаимноисключающих интенций: на удержание традиции и трансформацию элегии. Традиционность и повторяемость лексико-речевых фигур помогают вывести «...единичный момент созерцания и сердечного опыта под более общие точки зрения» (Л.Г. Фризман [8, с.146]). Благодаря элегическому штампу читатель

«узнаёт» в ситуации несчастья одного человека закономерность жизни всего человечества. Так элегическая «поэтика узнавания» (Л. Гинзбург) изнутри преобразует камерный элегический миробраз, создавая в недрах жанра предпосылки для его реанимации в самые «неэлегические» эпохи. В целом, эволюция элегии показала, что названный жанр вбирает различные интонационно-речевые построения и может синтезировать несколько стилистических направлений (в том числе пародирующих элегический канон), допускает расширение словарного состава элегии за счет введения различной терминологии, разговорной, политической лексики, индивидуально-поэтических метафор.

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

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

вергаться переосмыслению, поскольку существует на правах сверхформального принципа целостности.

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

И тем не менее, по обнаруженной логике XX столетие должно было стать веком очередного расцвета элегии. Эпоха крайних мер против человечества, глобальных потерь и катастроф не востребовала элегию в той мере, какая намечалась логически. Почему? И здесь проявляется дополнительный фактор возрождения этого жанра: элегия реконструируется только в те кризисно-распадающиеся периоды, которым предшествовала эпоха абсолютной ментальной целостности. Чем же мотивирован проявляющийся интерес казахстанских поэтов-современников к жанру элегии?

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

ставляют исключение, что свидетельствует о преимуществе экстенсивного интереса поэтической аудитории к элегическому жанру как общепринятому коду печали.

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

Сознание героя современной элегии хранит архетипическую информацию о гармонии сосуществования человека и мироздания. В контексте философско-экологических проблем конца XX века верность этой памяти тождественна действию, направленному на «выпрямление» пути, по которому прошло цивилизованное человечество. Субъект элегий рубежа тысячелетий обращается к образу осени как эталону печальной гармонии, как символу неизменных ценностей, как к метафоре памяти:

Қазанның салқын таңдары,
Қараша талды билетті...

(Е. Раушанов, «Сары тазы» [9, с.60]),

Алдағыдан үмітін үзбеген-ді,
Алдарқатып ақырын күз де келді...

(С. Қосалыұлы, «Күзгі элегия» [10]),

Күзгі жел үзген жапырақтардай күндердің...

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

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

Көзінің алды мұнар боп,

Айман күз, бекер езілме.

Расы – сенің кінәң жоқ.

Бар пәле менің өзімде...! [12, с.42].

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

«Сен кімсің?» - дейді,

сұрайды Ар

тазының әлсіз үнімен.
Кеудемді менің бір ойлар
Шығады тырнап түнімен... [9, с.61].

Во многих текстах элегий конца XX – начала XXI веков лирический герой идентифицируется с образом поэта, что свидетельствует о подверженности элегической картины мира влиянию законов постмодернистской культуры (например, «Махаббат котангенсі» И. Оразбаева, «Ақын туралы элегиясы» И. Сапарбаева, «Күтем жансыз туыстарды» Н. Ораз, «Элегия» Б. Коплан). Так проявляется мультикультурное пространство конца XX века: в субъектной организации элегии узнается верность традиции западноевропейской и русской литературы, узаконивших статус элегического поэта, а также определяется воздействием толғау как одного из основных жанров устного национального творчества, для которого выраженный индивидуализм рефлектирующего субъекта является конструктивным признаком жанра.

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

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

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

Жақында бізге келген жаңа дәрі
Дененің барлық суын құрғатады.

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

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

Есілін ақты Есілдей көңіл... [14, с. 704],
Ей, тірлік,
сенің көшең көктеді,
құйды да жауын нәсерлеп тегі... [14, с.705].

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

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

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

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

Элегические размышления о бренности жизни в «Элегии» Ж. Қадыровой к концу текста разрешаются неожиданной активностью лирической героини. Риторические вопросы в традициях «унылой» классической элегии:

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

замещаются обращением к жизни:

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

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

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

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

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

Лейлісінен безінген Мәжнүңдей,
Біріңмен де жұптаспай жынданайын...

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

или

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

/курсив наш – Т.Ж.Ж./

(Б. Коплан, «Элегии» [19, с.21]).

Примечательно, что источником художественно-поэтической ассоциации в элегии конца XX века является аллюзивный образ или словесно-речевые элегические «штампы». Установку на неточное цитирование можно расценить как отказ от обозначения тождества переживаний, как попытку реставрации абсолютной элегической потерянности и одиночества. «Мерцание» чужой фразы

или образа не дезориентирует рефлексирующего героя в сторону неэлегического поиска «равных себе», но вводит читателя в определенный регистр интеллектуального напряжения. Так, например, в строках «Элегии» Е. Барабанщикова узнаются образы, темы, сюжеты произведений писателей XX века. Сравним:

...Теперь же

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

(Е. Барабанщиков, «Элегии» [20])

и

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

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

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

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

Ловкость уже не та и ходы не те.

Самое распространенное имя – эндшпиль [20].

Принципиальной деформации подвержена *пространственно-временная организация элегий* казахстанских авторов-современников. В «Элегии» Г. Жайлыбай природа продолжает оставаться эталоном незыблемого жизненного начала. Но, в отличие от традиционного жанра, названная элегия не рождает отчуждения между человеком и топосом неизменности и временной необратимости:

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

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

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

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

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

Абсолютное доверие природе

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

не спасает героя от переживания земного одиночества:

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

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

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

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

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

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

Кездесе айқын алаң,
Шынымды айтып алам.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Даже сейчас, отвернувшись от всех,
Мне не унять ни осадков, ни скорби.
Всех соглядатаев жгучих помех
Не перечислить, не переспорить...,
противопоставляя это время «счастливой» осени:
Осень, куда же ты запропастилась?
Разворошила счастливую новь,
Расцеловала и растворилась... [20].

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

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

«Элегия» С. Асанова только на первый взгляд выдержана в традиции классического жанрообразования. При сохранении всех структурных компонентов подмена образа Природы как абсолютного позитива на категорию Всевышнего ломает основы элегической картины мира, основанной на романтическом неприятии бога:

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

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

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

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

Мы никогда не умирали,
Но и не жили никогда.

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

В 1999 году казахстанский поэт К. Омар опубликовал «несмышленные стансы», состоящие из пяти строф, имеющих подчеркнуто единообразное формальное построение. О существовании интенции на сохранение традиции свидетельствует форма семистишия, каждая строка которого вбирает достаточно

самостоятельный смысловой отрезок речи и соответствует размеру ЯЗ. Но смысловая «невнятица», усугубляемая поэтическими приемами (отказ от дифференциации строчных и прописных букв, от знаков препинания, грамматических норм, фразовый анжамбеман, консонансные и каламбурные рифмы, создающие эффект «набарматывания» текста), разрушают упрощенно понимаемую традицию стансов:

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

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

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

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

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

Б. Тобаяк:

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

Е. Жуматұлы:

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

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

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

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

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

Элегический контекст Е. Барабанщикова состоит из четырех стихотворений. Тема всех четырех художественных текстов - природа и человек. Ведущим настроением является грусть по утраченной целостности с природой, по внутреннему покою, душевному равновесию. Ведущим образом всех четырех стихотворений является образ осени. Лирический субъект – одинокий философ, страдающий от непонимания, ищущий истину, - формально не выдает своего присутствия, но в его взгляде на мир чувствуется субъективное отношение ко всему окружающему. Осень для него – это и «урожайность плевел», и время, когда «бывают прощены / И пресный отпуск, и любовницы, и почта...». Он интеллигент, знаком с Библией, с произведениями предшествующих ему элегиков. Помимо двух элегически необходимых образов человека и природы в «Элегиях» Е. Барабанщикова действует третий субъект – Высшие силы. Причем, присутствие Бога становится с каждым стихотворением все осязаемее и реальнее. Если в первой элегии лирический герой погружен в мир природы,

воспоминания, настроен на меланхолию, то в четвертом тексте ощущение закрытого пространства достигает своей кульминации. Лирического субъекта отделяет от остального мира “гроза”, далее – “замок” и замкнутое конечное пространство шахматного поля – поля битвы, где все бессмысленно: король далеко не могущественнее пешки, “самое распространенное имя – эндшпиль” /в переводе с немецкого - “конец игры”/, однако лирический герой находит выход, выбирая “преимущество диагонали”. Он разрывает заколдованный круг, находит правильное направление движения, и все сразу становится на свои места, приходит долгожданный покой:

Душа успокаивается в печали...

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

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

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

Жанрово-синтетично контекстное образование Ф. Қайрбекова «Барып қайту яки емхана элегиясы». Контаминация жанров арнау и элегии выводит картину мира этого художественного единства из одномерной реальности номинативно заявленного жанра. Элегически знаковы в анализируемом тексте настроение печали, топос элегического прозрения (не кладбище, но больничная палата), удаленность субъекта от потустороннего мира. Тайна вечного бытия присутствует в сюжетах борения лирического героя со смертью, сновидений, основан-

ных на фольклорно узнаваемых образах («от көрдім», «ашылды алтын сарай», «кен сарай сатыр-күтір құлап түсті», «қызыл ат келді жетіп, / Танауын қөс шелектей желбіретіп, / Алтын ер, күміс жүген күмбірлеген», «сайтан көпір», «ысқырған айдаһар»).

Эпиграфическое посвящение «Дәрігерлер – Болат Избасарұлы мен Бәдігұлжамал Хамзақызына арнадым» многократно реализуется в тексте благодарностью и восхвалением конкретных личностей;

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

прямой апелляцией к читателям-современникам:

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

риторическими фигурами обращения:

Жазғырып, жазған – деме... [13, с.8].

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

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

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

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

Ол кезде біздер жүгірген ойын баласы,

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

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

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

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

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

Обратимся к полному собранию векзаметров в книге Б. Канапьянова «Над уровнем жизни». Последовательное контекстное вычитывание главы «Векзаметры» убеждает в тщательной продуманности её композиции. Глава начинается с векзаметра-воспоминания о детстве («Мальчик»), а заканчивается стихотворением, в котором указан «вектор Вселенной» как вектор в будущее («Векзаметр»). Векзаметры внутри главы собираются по тематическому принципу. Так тема возраста объединяет последовательно изложенные стихотворения «Мальчик», «Мы на четверть видны были в жизни...»; тему свободы развивают следующие за ними «Черный ворон», «За Садовым кольцом»; образы Древней Греции связывают стихотворения «Рапана», «Гомер и эпос», «Миф и реальность» и т.д. Названные темы находятся в эстетическом фокусе конкретных перечисленных стихотворений, хотя, в принципе, отмечают содержание каждого векзаметра. Из векзаметра в векзаметр переходят сквозные образы фотографии («Сквозь крыло стрекозиное...», «Для семьи ждут годами...»), искусства («Я жажду работы...», «Рапана», «Песок времен», «Гомер и эпос», «Медный всадник»), детства («Мальчик», «Ностальгия по детству»), нити («На мотив старых часов», «Ностальгия по детству», «Метаморфозы», «Векзаметры»), ветра («После заката», «Плывут облака»), космоса («Обратная перспектива», «Кочевая звезда»), степи («Степь», «Гомер и эпос»), моря («Миф и реальность», «Рапана»), а также костра, балбалы, крыльев, листовы, слезы, коней, аиста, звезды, века.

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

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

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

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

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

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

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

...Мы торопимся жить,

после спешки

Сознаем мы с горькой усмешкой,

Что приходим туда, откуда бы надо начать...

(«На мотив старых часов» [34, с.182]),

...Спустя три тысячелетия по следам Гомера Шлиман

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

(«Миф и реальность» [34, с.172]),

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

с тех незапамятных пор?

(«Гомер и эпос» [34, с.171]).

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

И звезды дышат...

И зов их вечен в ночном пространстве...

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

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

И вечная плачет домбра

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

(«Ностальгия по детству» [34, с.199]),

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

(«Ностальгия по детству» [34, с.198]),

Звезда кочевая моя...

Как будто бы знак световой о вечном кочевье поэта...
(«Кочевая звезда» [34, с.195]).

Движение поэтической мысли в контексте векзаметров постепенно «нагружает» полярные понятия дополнительными смыслами, в результате чего семантическое поле лексемы «вечный» вбирает следующие слова: миф, величие, торжественный, огромный мир, свет, бесконечность, мирозданье, детство, инопланетянин, Луна, степь, могила Абая, камень, память, скиф, руины, эпоха, кочевье, дорога, Атланты, колыбель, ветер. Семантический комплекс слова «современный», в свою очередь, представляется словообразами яви, гекзаметра, «хрупких плеч», землян, жеребенка, ребенка, стрекозино крылышка, ласточкиного гнезда, «апельсиновой корки фонаря», детской постели, часов, плача, врача, поезда, гастронома, Карлага. Как эти образы взаимодействуют в тексте? Приведем примеры.

Ласточка в клюве глину носила, чтобы слепить себе дом,
Словно зерно мирозданья над моим раскрывалось окном...
[34, с.177],

... Фонарь апельсиновой коркою вспыхнул вновь в дебрях
листвы,
И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы...
[34, с.179],

...скифских эпох черепки,
Как будто в сонете приход магистральной строки... [34, с.192],
...Выйду из поезда – степь на все стороны века... [34, с.193],
...Атланты уходят. Их дети – земляне – глядят на экран
Видят друг друга они, уходящие кадры эпохи... [34, с.197].

Оригинально, на наш взгляд, стихотворение «Медный всадник», где в качестве антиномии аллюзивно выведены, с одной стороны, «вечный» Пушкин и его литературные герои («вещий Олег», «медный всадник»), с другой, - реально-существующий памятник Петру I как явление современного мира:

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

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

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

Гекзаметр, традиционно ассоциирующийся с эпохой античности, в этом контексте функционирует в принципиально иной знаковой системе: «спотыкающийся о запятые» древний размер удачно коррелирует с метафорой суетной жизни, полной незначительных неожиданностей-«запятых». Альтернативой «бренному» гекзаметру является камень, воспринимающийся в контексте мировой культуры как инвариант памятника. Но содержательность этого словооб-

раза решается в «минусовом», мертвом режиме: «Там камень точкой предстанет – и строку навсегда оборвет».

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

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

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

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

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

или

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

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

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

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

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

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

Только в одном вексаметре поэт вводит тему творчества как работы:

Я жажду работы, чтобы была по душе и по сердцу,
Чтобы рука ощущала весомость рожденного слова,
Как чувствует зодчий тяжесть бетона и камня.
Я жажду работы, для которой на свет я рожден [34, с.196].

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

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

...мальчик в матроске

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

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

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

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

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

и глаголы, обозначающие преходящие действия:

Фонарь ... вспыхнул...

и дворик ожил... [176, с.179],

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

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

Активность современных образов – от осознания возможной катастрофичности жизни, от желаний предотвратить кризис Апокалипсиса и одухотворить мир вокруг. В соединении с экспрессионистическим типом творческого самовыражения действенность зримо-реальных образов порождает интересную и, на наш взгляд, жанрово-содержательную поэтику «мигов», которую поэт актуализировал в автоэпиграфе к векзамеру «На мотив старых часов»: «Время – волны вечности: от мига к бесконечности». В каждом векзамере логика развития лиро-эпической эмоции укладывается в вектор «миг - вечность». Активно проявившийся в памяти лирического героя фотографический снимок или образ, интересная ассоциация или информация становятся своеобразными импульсами к уходу от «хаоса в космос», от «петли» к «узорам»:

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

Проступят узоры твои в беспредельных глубинах души [34, с.201].

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

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

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

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

- Послушайте Марину, - грек сказал.
И я, закрыв глаза, все слушал, слушал.

Из тех глубин, что видеть не дано,
музыка на берег выходила... [34, с.170]

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

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

Тебя, не зная наяву, твое я чувствовал дыханье.
Дышала почва сквозь траву, небесный облекая камень.
И к месту встречи подойдя, на листьях пробудившейся березы
Вижу я не капельки дождя – пришельца человеческие слезы
[34, с.181]

или

Планетарий мой – пролетарий. Во Вселенной кочевье мое.
Под ногами космический гравий... Дай мне руку, отбросив копьё
[34, с.190].

Соединяя в себе черты идеально-бесконфликтного, гармоничного пространства и будущего времени, космос является символом высокодуховных, но потаенных потенций человечества. И тогда наполняются иным – необщим – значением образы-символы Хаоса и Космоса:

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

Поэт начала XXI века декларативно возвращается к философии гениальнейшего творца XIX столетия Ф.И. Тютчева с тем, чтобы принять его веру и -

оттолкнуться от неё. Вектор движения от хаоса к космосу в поэзии Б. Канапьянова не повторяет логики тютчевской мысли: не от Земли с ее хаосом в космическую бесконечность, а от неразумной, духовно неупорядоченной внутренней жизни к осмыслению своего предназначения в мире как способу приобщения к мировой гармонии, одним словом, - от Жизни – к Житию.

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

... не раз угрожала Галлея хвостом,

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

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

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

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

Система повторений материализует не только элегическую интонацию, но актуализирует модель жанрового мышления: детали прожитой жизни, кумулированные и освященные памятью лирического героя, выдвинуты в фокус лирического переживания, чтобы, в свою очередь, стать образом-символом философского содержания. Момент перехода лирической эмоции на уровень философского обобщения зафиксирован удвоенным союзом «а»:

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

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

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

...И вышел в долину, и бился в долине рогами костер.
 И мчались к костру Шайкурык, Тайбурыл, Маникер, Кокжорга...
 [34, с.171];

... И – в этом точность картин, места действия мифов Эллады...
 [34, с.172];

... Скачет всадник по городу, и – копыта тревожат Москву...
 [34, с.178];

... И – дворик затерянный ожил веками державной Москвы...
 [34, с.179];

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

... И – слушают, слушают дети берега вечный мотив... [34, с.192];

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

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

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

...Веселые птицы садятся на шпалы – и умирают.
 По левую сторону я ухожу – и слышу стук сердца...
 ...И птичьим крылом я ладони сложу – и линию жизни
 Вижу в ладони... [34, с.193];

...Я родом из юрты, где дед совершает молитву,
 Коленями встав на молитвенный выцветший коврик.
 Я слушаю деда – и кошмы луною облиты,
 И старый сундук разноцветным железом окован... [34, с.198];

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

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

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

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

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

(«Плач смуглой луны» [34, с.186]);

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

(«К Абаю» [34, с.187]).

Помимо установки на монометризм астрофическая организация «работает» на имитацию поэтики «потока сознания». Строфическая моноструктура каждого вексаметра зафиксировала философическую непрерывность и диалектику мыслительного процесса. Как это ни странно, но поэтический синтаксис не поддерживает установки на «поток сознания». В текстах вексаметров очень редко встречаются фразовые или синтаксические анжамбеманы, распространенные синтаксические конструкции. Наоборот, каждая строка вексаметра представляет законченное синтаксическое целое, как бы соответствуя одному акту мыслительного процесса. Но философическая тематика, структурированные развернутые синтаксические конструкции не превращают вексаметры в трактаты о бытии, изложенные отвлеченно-философскими категориями. Интонационно-речевая организация вексаметров представляет синтез разговорно-бытовой и пафосно-возвышенной лексики и интонации, гармоничный сплав научных терминов и поэтизмов. Так очень естественно соединяются в тексте вексаметра «Медный всадник» устаревшее и просторечное «чу», с одной стороны, и возвышенное «напророчил», современный «неоновый свет», с другой:

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

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

- устойчивые фразеологические обороты («до точки дойти», «не выйти в ферзи», «бежать по кругу»);
- нейтрально-разговорная (районная больница, полигон, гастроном, орнамент, демонстрация, афиша и т.д.);
- просторечная лексика (чаевые, «пятнашка» (в значении «пятна-дцать рублей»), «лоб» (в значении «неумный человек»), псина);
- народно-поэтическая лексика («черный ворон»);

- литературно-клишированная («маленькие люди», «медный всадник», «белые ночи»);
- реминисцентная («О, ветер, ветрило, чему, господине, веешь навстречу?...», «Темная ночь ... пролегла между нами»);
- терминологическая («стоп-кадр, контурная карта, магистральная строка сонета, рентген»);
- национальная лексика (саркыт, домбра, асыки, джусан, балбала, эбелек);
- поэтизмы («хрупкие плечи», «горный ручей», «музыка неба»);
- устаревшая лексика («дщерь», «ветрило», «сей», «тризна»);
- культурные топонимы (Акрополь, Эллада, Греция, Садовое кольцо);
- литературная ономастика (Эгей, Гомер, Марина).

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

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

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

[34, с.193].

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

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

через использование риторических фигур:

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

обращений:

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

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

эллипсисов:

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

междометий:

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

а также через обособления («Я, очарован, слушал их мотивы...») и насыщенно метафорический стиль («испуганно, как жеребенок...», «ветер-пастух», «дорога столетий ... моя колыбель», «я как зодчий», «мысль как горсточка проса», мысль как «многовековая стая»). Примечательно, что интонация векзаметров корректируется паузами (психологическими, эмоциональными), на письме отмеченными знаком «тире». Немотивированный с точки зрения нормативов русского языка, знак тире появляется как психологическая ремарка, как авторский метатекстуальный комментарий, помогающий увидеть и почти физически ощутить векзаметрическую мысль о тщетности всякого размежевания, противопоставления и, одновременно, идею преодоления разрыва:

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

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

Поэтика векзаметров – поэтика фрагмента, подающего мысль, что называется «в лоб», сразу, без введения в тему. Векзаметры меньше всего стремятся к внешнему проявлению диалектики развития лирической эмоции. Этот жанр «отказывается» от псевдоромантических завязок и экспозиций, чтобы ярче вывить свою философскую суть. Назначение векзаметра – не в обнажении лирической эмоции, а в постановке проблем философской значимости. Точнее, одной и той же проблемы – как связать воедино разорванные нити бытия, как увидеть «нить Ариадны» каждому из живущих. Вот почему словообраз «нить» является одним из наиболее частых в векзаметрах.

Итак, попробуем систематизировать наблюдения над жанровой спецификой векзаметров. *Векзаметром* предлагаем называть индивидуально-авторский

жанр, картину мира которого образует философская идея со- и противопоставленности абсолютных духовных ценностей и исторически-изменчивых, зачастую ущербных человеческих воззрений, а также обязательное присутствие следующих жанровых компонентов: сознания рефлексирующего героя-философа, специфически сдвоенного хронотопа «вечность - современность», отмеченных интонационно-речевого, формального, ассоциативного уровней организации текста.

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

...дервиш у костра, купается

в глазах его звезда... [34, с.185].

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

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

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

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

Векзаметр – личное поэтическое «изобретение» Б. Канапьянова. Неизвестно, войдет ли оно в жанровый репертуар следующего поколения поэтов. Если учесть обретенное и потенциальное содержание нашей культуры, отвечающей запросам предельно индивидуализированной личности, то более вероятен тот факт, что векзаметр останется авторским жанром. При таком развитии поэтического процесса значимость векзаметра не пострадает. Во-первых (и к сожалению), этот жанр ещё не стал достоянием широких кругов казахстанских читателей. Во-вторых, в истории отечественной поэзии создание векзаметра останется Событием непреходящей значимости, свидетельствующим о богатом потенциале нашей поэзии, о высокоинтеллектуальном и профессиональном (или иначе – достойном) вхождении в глобальное пространство нового культурного мышления.

Вопросы для самоконтроля к 3 разделу:

1. Проблемные теоретические аспекты жанра элегии.
2. Чем становление элегии как жанра отлично от сонета? Можно ли назвать историю развития элегии линейной?
3. Дайте характеристику жанровых компонентов элегии.
4. Какая из жанрообразующих категорий является ведущей в конструировании элегической картины мира?
5. Назовите факторы возрождения элегического мирообраза в казахской поэзии
6. Как циклический контекст преобразует элегическую картину мира?
7. Почему векзаметры Б. Канапьянова можно считать модификацией элегии?

Задания для самостоятельной работы:

1. Сопоставьте концепции жанра элегии Г.А. Гуковского, Л.Г. Фризмана, В.Е. Хализева, В.И. Тюпа. Е.Н. Роговой. На какие носители жанра возложена конструктивная функция в теории каждого исследователя?
2. Почему в современной казахстанской поэзии картина мира элегии не возрождается в «чистом» виде?
3. Какие жанры казахского фольклора коррелируют с элегическим миром образом? Используйте тексты из Приложения. Приведите примеры из самостоятельно подобранных текстов элегий.
4. Не противостоит ли постмодернистская установка на тотальный диалог элегическому хронотопу «угла», одинокой фигуре субъекта элегий? Как разрешается эта антиномия в текстах современных казахстанских поэтов?
5. Этично ли называть элегией жанровый эксперимент, картина мира которого вбирает мирообразы нескольких жанров и сообщает об абсолютной гармонии личности и окружающей действительности?
6. Чем факторы возрождения казахстанской элегии отличны от факторов, побудивших российских поэтов обратиться к эксперименту с элегией?
7. Найдите и проанализируйте в изданиях периодической печати Казахстана текст, в заглавие которого вынесено определение «элегия». На сколько соответствует (или не соответствует) характер реконструкции данной элегии наблюдениям, изложенным в 3 разделе?

ЛИТЕРАТУРА К 3 РАЗДЕЛУ:

1. Гинзбург Л.Я. О лирике. - Ленинград: Советский писатель, 1974. - 408 с.
2. Пospelов Г.Н. Введение в литературоведение. - Москва: Высшая школа, 1976. - 422 с.
3. Гуляев Н.А. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1985. - 272 с.
4. Рогова Е.Н. Элегия и элегический модус художественности. К постановке проблемы // Жанр и стиль. - Томск, 1999. - С. 81-84.
5. Хализев В.Е. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1999.- 400 с.
6. Страшнов С.Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. - Иваново, 1998. - 102 с.
7. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – Москва: Высшая школа, 1999. – 556 с.
8. Фризман Л.Г. К проблеме идейно-эстетической целостности русской романтической элегии // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. - Донецк, 1977. - С. 145-146.
9. Раушанов Е. Ғайша-бибі. – Алматы: Жазушы, 1991. – 232 б.
10. Қосалыұлы С. Күзгі элегия // Жұлдыз. – 1992. - №10. – 84 б.
11. Ешенұлы Т. Вивальди. Мезгіл элегиясы // Қазақ әдебиеті. – 2003. - №4 (2790). – 13 б.

12. Раушанов Е. Элегия емес // Жұлдыз. – 1992. - №12. – 42 б.
13. Қайрбеков Ғ. Барып қайту яки емхана элегиясы // Жұлдыз. – 2003. - №8. – 3-8 бб.
14. Екімыңжылдық дала жыры / Бас ред. Ә. Нысанбаев. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2000. – 752 б.
15. Романов А. Мой материк. - Усть-Каменогорск, 1992. – 88 с.
16. Оразбаев И. Түннің көзі. - Алматы: Жалын, 1979. – 88 б.
17. Қадырова Ж. Элегия // Жас қалам. – 2003. - №8(14). – 8-9 бб.
18. Тобаяқ Б. Элегия // Жұлдыз. – 2003. - №5. – 137 б.
19. Коплан Б. Элегия // Простор. - 1997. - №2. - С. 21.
20. Барабанщиков Е. Стихотворения // www.prosa&poesia/barabantschikov/kz
21. Бродский И. Постскрипtum // Сочинения И.Бродского. – СПб: Пушкинский фонд, 1998. - Т.II. – С. 209.
22. Салықов К. Нұрлы күндер. - Алма-Ата: Жазушы, 1976. – 160 б.
23. Чернова Н. Элегии // Простор. – 2005. - №1. - С. 8.
24. Титов Ю. Элегия инопланетянина // Простор.- 2001. - №11. - С. 41
25. Ораз Н. Күтем жансыз туыстарды (элегия-реквием) // Қазақ әдебиеті. – 2005. - №27 (2927). – 12 б.
26. Асанов С. Элегия // Жас қалам. – 2005. - №2(23). – 9 б.
27. Жусупов С. Элегия // Простор. – 1996. - №4. - С. 28
28. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. - Москва: Советский писатель, 1987. - 750 с.
29. Омар К. несмышленные стансы // Нива. – 1999. - №3. - С. 45.
30. Сапарбай И. Махаббат пен ғадауат. – Алматы: Атамұра, 2001. – 240 б.
31. Жұматұлы Е. Махаббат элегиясы // Жұлдыз. – 2004. - №5. – 118 б.
32. Жұмалиева Ә. Элегия // Қазақстан әдебиеті. – 2005. - №4(31). – 9 б.
33. Оспанов М. Жырұйық. – Семей: Ғалам-Шар, 2005. – 240 б.
34. Канапьянов Б. Над уровнем жизни. - Москва: Художественная литература, 1999. – 526 с.

РАЗДЕЛ 4. ТОЛҒАУ И БАЛЛАДА – РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЕ ЖАНРЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КАЗАХСКОЙ ПОЭЗИИ

4.1 Подражание толғау в творчестве казахстанских авторов конца XX – начала XXI вв. Поиск жанра, картина мира которого была бы конгениальна духу обновляющейся эпохи, вывел современного поэта к интенсивному изучению собственно национальной поэтической традиции. Специфичность смещений, происходящих в отечественной поэзии, проявляется в том, что переосмысление содержания каждого жанра, картина мира которого востребована эпохой, происходит в интертексте мировой жанровой традиции. Традицией назира в жанрово-трансформационное пространство введен жанр толғау, до начала прошлого столетия являвшийся жанром устной индивидуальной поэзии. Конечно, структура толғау не может быть уподоблена литературным произведениям, композиция и поэтические средства которых свободно распределяются автором. Изустное бытование, импровизация, речитативность, интонационно-декламационное и музыкально-мимическое оформление остались в прошлом как определяющие факторы поэтической сущности толғау. Содержание текущего жанрового процесса мотивирует наш интерес к причинам, обусловившим реактуализацию жанра толғау на рубеже II – III тысячелетия, и к признакам жанра устного творчества, попавшим в фокус литературного подражания.

Обращение к толғау обусловлено историко-политическим содержанием эпохи порубежья, наделившей современника ответственностью за события настоящего и будущего дня. Как в древности толғау слагали в судьбоносные моменты народной истории, так же поэты конца XX века, доверившись генокультурной интуиции, выразили своё отношение ко времени посредством возвращения к жанру устной индивидуальной (акынской) поэзии. К названному жанру устной казахской поэзии в 1970-2000-ые годы обратились поэты, являющиеся носителями национального культурного сознания. Этот факт вскрывает логику жанровых процессов: период высвобождения национального сознания, наложившийся на перестроечные процессы в политике, экономике, культуре и религии, проявился в поэзии в виде возрождения жанровых традиций прошлого. В таком социально-политическом контексте обращение к толғау необходимо рассматривать как художественно выраженный акт противостояния национально-нивелирующей идеологии Советского Союза и как эстетически оформленную программу будущего, поскольку дидактизм жанра толғау поэт-современник активно использует в своих стихотворных экспериментах. Как видим, жанр устной индивидуальной поэзии, «пересаженный» на новую историко-культурную почву, взял на себя функции жанра-«регулятора», перераспределяющего акценты с событий современности на национально-онтологический

аспект, таким образом восстанавливая гармонию в сознании лирического героя и читателя как адресата толғау.

В казахском литературоведении имеется ряд трудов, в которых освещаются вопросы, связанные с жанром толғау. Это исследования А. Байтурсынова, З. Ахметова, М. Базарбаева, Б. Адамбаева, Е. Ысмаилова, Б.К. Карбозова, Б.Ш. Абылкасымова, А.С. Исмаковой, А.Ж. Жаксылыкова. Ученые, пытавшиеся изучить природу толғау как жанра поэзии акынов, интерпретировали аспект содержания или формы. По определению М. Базарбаева, «толғау - своеобразное произведение акына или поэта об определенном событии, насыщенное подлинными переживаниями, чувствами автора, его личным отношением к описываемым событиям» [1, с.135]. «Толғау – это устное индивидуальное стихотворное произведение, слагаемое в семи-восьмисложном размере (с определенными отклонениями), имеющее тирадное строение, назидательно-дидактические и героико-патриотические мотивы, речитацию» – к такому выводу приходит другой исследователь жанра, Б.Ш. Абылкасымов [2, с.106].

Для понимания механизма возрождения жанра дописьменной литературы очень важен момент определения доминирующего родового начала. Присутствие в толғау и лирического, и эпического способов освоения действительности отмечали многие исследователи. З. Ахметов так оценил лироэпическую сущность жанра толғау: «Толғау – чаще всего лирическое высказывание... Но лиризм в образцах этого рода приобретает ярко выраженный эпический характер, это не столько непосредственно лирическое раскрытие душевного состояния человека, сколько поэтическое выступление, в котором больше затрагиваются темы, социальные характеры, общественные отношения...» [3, с.255]. А.С. Исмакова отмечает, «толғау – это лирофилософские циклы, в которых использовались и лирические, и эпические способы изображения человека, но человека внешнего, как это и характерно для фольклора» [4, с.40]. По мнению исследователя, лироэпическая природа толғау подготовила сдвиги в системе прозаических жанров казахской литературы конца XIX столетия.

Необходимость отличать толғау как жанр индивидуального творчества от подражания определена условиями воспроизведения и бытования толғау, речевой жанропорождающей ситуацией. Выражение коллективного чувства, ситуацию духовно-эмоционального полилога исполнителя с воспринимающей аудиторией уже невозможно воспроизвести в литературных толғау. Именно эти свойства устного жанра реанимировали его мирозобраз в поэзии последнего десятилетия. Конгениальность певца, исполнителя и слушателя, существовавшая в толғау устного народного творчества как норма жанрообразования, в современной культуре осознается как утраченный идиллический мир. Поэт-современник пытается возродить его в жанровой модели толғау. И если «...в любом толғау идеальный мир выступает как гармоническая система, в которой выражены эстетические ценности, идеалы коллектива, слушателя и исполнителя...» (А.С. Исмакова [4, с.44]), то обретение этой же гармонии является сверхзадачей современного культурного процесса. *Реконструируясь в письменной литературе конца XX века, толғау, с одной стороны, «доукомплектовывает»*

свою картину мира, усиливая аспект индивидуального выражения, с другой, - берет на себя функцию жанра-проводника к романическому жанровому мышлению. Соответственно, художественные эксперименты современников, осуществляемые в границах жанра толғау, корректнее называть подражанием толғау, поскольку автор в силу изменившихся условий бытования жанра лишь частично воспроизводит картину мира жанра-образца. Исходя из наблюдений исследователей, изучавших толғау как жанр устного индивидуального творчества, определим те уровни жанрообразования толғау, которые подверглись миметическому переосмыслению в отдельных экспериментах современных поэтов.

Ассоциативный ряд литературных толғау продолжает хранить информацию о прошлом. Основная коммуникативно-моделирующая функция в таких текстах возлагается на заглавие, так как последнее обращает читателя к образцу жанра устной индивидуальной поэзии и одновременно «разоблачает» номинативно заявленную установку на тождество инвариантного восприятия текста. Факт отсутствия в заголовках современных «литературных» толғау слова «подражание» (сравним с пушкинским «Подражание Корану») обнаруживает следование постмодернистскому дискурсу, позволяющему манипулировать культурными явлениями (в том числе жанровой традицией) без учета временной хронологии и пространственных границ. Номинативная декларированность жанра толғау в тексте-мимесисе выполняет коммуникативно-оценочную функцию: автор устанавливает отношения генетической преемственности между жырау, поэтами эпохи Зар Заман и литераторами XX века, и таким образом втягивает читателя-современника в процесс пересоздания традиции.

Современный толғау существенно расширяет функции заглавия. Например, коммуникативный аспект заглавия толғау Е. Зікібаева «Қарадан хан боп туған» позволяет соотнести «биографическую справку» о статусе рождения С. Муканова с оценкой современника. Заглавие «Оян, әке!» А. Ақынбабақызы имеет реминисцентный характер: оно воспроизводит наименование стихотворения М. Дулатова «Оян, қазақ!». Примечательно, что подзаголовок этого же стихотворения «зар толғауы» расширяет полистилистичное пространство, накладывая эмоционально-оценочное «зар» на содержание эпохи Зар Заман. В эксперименте Е. Аскарбекова «Толғау» заглавие дешифрует лишь один аспект жанрового содержания – философичность субъекта и медитативность изложения мыслей. Такие заглавия, как «Ерлік пен елдік толғауы» И. Сапарбай «Саясат пен махаббат» Б. Медеуовой, «Клон адамы жайлы» Н. Қызықанқызы, информируют о социально-политическом содержании толғау. Во многих толғау в заглавии указан адресант произведения, которым собирается полная информация об эпохе, человеке и его окружении. Манифестация имен реальных деятелей культуры в заглавиях толғау Ф. Оңғарсыновой («Асанқайғының толғауы»), С. Назарбекұлы («Абай»), А. Өтегенова («Тобанияз туралы толғаулар»), Ж. Маман («Таңжарық толғауы») декодирует жанрообразующий принцип пространственно-временной организации толғау, а именно: задает параметры ретроспективного философско-бытийного анализа. Более откровенно эта же установка прочитывается в подзаголовке «Біргебайдың қызылы (этнографиялық толғауы)» Ғ. Жайлыбай.

Особенный статус принимают жанровые заглавия и подзаголовки, кодирующие генопамять, интонационно-тематический регистр произведения и сакральную идею жанра. Авторские определения «зар толғау» («Оян, әке!» А. Ақынбабақызы), «ойтолғау» («Ойтолғау» И. Сапарбай), «нала толғау» («Хан көлі» Т. Қажыбаева), «кер толғау» («Кер толғау» Г. Аймаханова) выполняют функцию камертона, вводящего читателя в то же пространство эмоционального переживания, в котором находился автор в момент создания текста. Национально-музыкальные термины, вынесенные в заглавия и подзаголовки литературных толғау, замещают утраченную целостность сопереживания автора-исполнителя и аудитории слушателей (в лексике акынов названные характеристики толғау имеют конкретное обозначение: «нала» - печальный, «зар» - надрывный, «кер» - обратный).

Одним из важных уровней пересоздания жанра толғау в творчестве казахских поэтов конца XX – начала XXI веков является его субъектная организация. Субъектом толғау-подражаний остается лирический герой-философ, которого беспокоят социально-политические вопросы времени. И жырау XV века, и субъекта размышлений современных подражаний объединяет очень важное свойство сознания – патриотический настрой, чувство причастности ко всему, что происходит на его земле. Герой толғау-подражания находится в вечном поиске, что не мешает ему проявлять определенный дидактизм мышления. Но если сравнить критицизм жырау, например, Дулата Бабатайұлы:

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

с содержанием поучений современных подражаний, можно обнаружить изменение объекта, к которому обращается автор:

Не керемет жаратып жур өзгелер,
Ал біздер ше? Тауыса алмаймыз мін айтып.
Қуттықтаудың арты кетер мұнайтып,
Сонсоң кеңес айтамыз көп ақыл ғып...

(Н. Қызықанқызы, «Клон адамы жайлы» [6, 100 б.]).

В текстах «литературных» толғау вектор диалога «я (жырау) - правитель» принимает более сложный, расщепленный характер, проецируя «я» поэта на окружающий мир по принципу «я в себе – я для мира/народа». Поучительность характеризует субъекта подражания как человека зрелого, обладающего большим жизненным опытом, мудростью (и, следовательно, печальным взглядом на мир). Признание своего преимущества выводит авторское «я» (в прошлом – «я» жырау) на передний план. В некоторых подражаниях авторство закрепляется в тексте, но не посредством введения собственного имени, как это делали жырау (например, «....Арасын өтіп бұзып дінді ашқан / Сүйінішұлы Қазтуған), а введением косвенных указаний на свою личность (например, через поименование дружеских или родственных связей, называнием виднейших представителей рода или эпохальных личностей: Сабит Муканов, Тобанияз, Голощекин,

Танжарық, Сакен Сейфуллин, Ильяс Жансугуров). В целом, в коммуникативное пространство современного толғау оказался вхож любой человек, небезразличный к событиям настоящей эпохи.

Сознание героя толғау преимущественно трагическое. Верность жанровой традиции побуждает лирического субъекта предупредить свое поколение о грядущих глобальных проблемах :

...Жалған адам шығармасқа кім кепіл.

Адам орнын құбыжықтар баспасын!

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

...Менің жырым – тілін, дінін, бірлігін

Жоғалтқандар қасіреті жайында

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

Субъект толғау «ретроспективен» в своих философических суждениях. Образ прошлого позволяет ему полнее раскрыть свой внутренний мир:

Заман дәмін, уақыт дәмін тартпай гөр,

Жетті қазақ мәресіне қатпай тер

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

Лирический субъект толғау-подражаний обладает способностью проживать двоякую жизнь не только во времени, но и в пространстве: уходя в мир внутренних переживаний и принимая участие в событиях современной истории. Сущность такого «пограничного» бытия часто дешифруется через природные метафоры:

Күйік таулар ыңыранба, жуындырар

Көк нәсері келіп қалды көз жасымның,

Ақын жаны – найзағайы тәңірдің,

Әлі-ақ самғап көгершіндай жетермін.

Елім саған ораламын жаз болып,

Сырнайлатам аққу болып, қаз болып

(Ж. Маман, «Танжарық табиғаты» [8, 143 б.]).

Важным принципом создания художественной целостности толғау- подражания является его пространственно-временная организация - своеобразная «матрица», хранящая и передающая в Новое время информацию о картине мира жанра-«полпреда» культурного прошлого казахов. В современных толғау образ мира по-прежнему предстает как текучий и изменчивый; личность поэта-мыслителя противопоставлена ему как центр, собирающий распадающуюся действительность собственным сознанием. Герой толғау даёт оценку прошлому и прогнозирует будущее, легко меняет исторический ракурс видения, «пропуская» через себя «стрелу» времени, наделенную свойством обратимости.

Жырау XV-XVIII вв. были склонны понимать частный случай как событие бытийной значимости. В толғау Б. Медеуовой «Саясат пен махаббат» частный исторический случай также рассматривается как универсальное проявление бы-

тия. В основе сюжета толғау лежит история лжелюбви, погубившей целый род, ставшей причиной исчезновения прекрасного города Шығу. Дистанцируясь от событий давних эпох и подвергая их критике, автор воссоздает четкую парадигму пространственно-временных отношений жанра толғау: призывает оглянуться назад и сделать соответствующие выводы. В стихотворении Б. Медеуовой пространственно-временное отстранение лирического героя от осмысливаемых событий вынесено на сюжетный уровень:

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

Постоянной сменой картин (сватовство, свадьба, наказ дочери императора, разлад и война между братьями, возвращение Жие-Ю домой, обращение героя к потомкам и современникам) автор воссоздает эпическое прошлое, представленное в образе вечного движения. Так в стихотворении обусловлено появление малого/значительного пространства и коротких/длительных временных промежутков:

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

Хронотоп толғау Б. Медеуовой строится на противопоставлении верхнего и нижнего, открытого и закрытого, значимого и обесцененного, большого и малого пространств:

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

Идея «Танжарық табиғаты» Ж. Маман также структурируется противостоянием верхнего (бесконечного космического) и нижнего (закрытого) пространств:

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

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

В этом же толғау «сжатая» в небольшом отрезке текста информация о возрастной эволюции и духовном становлении личности создает ощущение временного ускорения:

Шақырады асқақ үнмен бала Тәкен!
Аға Тәкен !

Дана Тәкен !

Ақын Тәкен ! [8, 143 б.]

Образы И. Жансугурова, С. Сейфуллина, Танжарыка, топонимические обозначения Алматы, Кульжи, Жаутогай, Алатау создают необходимую в толғау аллюзивно-памятную основу жанра, которая «работает» на создание такого хронотопического ряда, который уже не разводит, но сближает пространства настоящего и вечного.

Подражание толғау приняло «по наследству» некоторый объем постоянных сюжетов и мотивов, сохранивших память устного жанра и таким образом утвердивших преимущественное право человеческой онтологической памяти на оценку сиюминутных процессов общественно-исторического характера. Например:

Өзгермелі өміріміз кіл жаналық...

Өтіп жатыр күн, айлар, жылдар...

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

...Сөзіме құлақ салмадың,

Ұқпадың дүние жалғаның...

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

Үсіндіріп кетсе де көрі заман,

Көктем болып көрінген еліне аман...

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

Заман-ай,

Қайран заман өткен екен...

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

Мотивы фатальной дисгармоничности, ненадежности материально-физического существования, социально-политической неустроенности жизни перешли в текст современного толғау из тематического репертуара поэтов эпохи Зар Заман (например, Шортанбая Қанайұлы, Дулата Бабатайұлы, Мурата Монкеұлы). Словообразы «жалған дүние», «көрі заман», «өзгермелі өмір» развивают концепцию «жалған дүние» - один из сущностных лейтмотивов поэзии жырау XIX века. Причиной выхода к культурному пространству предыдущего порубежья стало такое же эсхатологическое предчувствие, порожденное неуверенностью в праведности и стабильности дня сегодняшнего и страхом перед надвигающимися глобализационными процессами.

Исследование пространственно-временного компонента современного толғау позволяет резюмировать следующее. Картина мира толғау-подражаний преобразовывается одновременным сосуществованием двух типов конфликтов: открытым противопоставлением мировидения лирического героя общему социально-историческому состоянию человечества (или конкретного общества) и скрытой полемикой, обусловленной несовпадением духовно-семантических полей приземленного историко-политического и высокого духовного опытов жизни людей.

Если следовать традиции установления жанровых аналогов, которая идентифицирует мирообраз толғау как жанра устной индивидуальной поэзии с думами (А. Затаевич), с литературными жанрами оды (М. Базарбаев, В. Сидельников, К. Седейханов), элегии (Б.Ш. Абылкасымов), поэмы (Е. Ысмаилов), то в нашей исследовательской концепции обнаруживается несколько иное соответствие, позволяющее детерминировать появление стихотворений с заглавием «толғау» в поэзии Новейшего периода. Пространственно-временная организация литературно-пересозданного толғау контаминирует хронотопы актуальных в поэзии рубежа XX – XXI столетий жанров поэмы и элегии (точнее - «элегии

наоборот»). *Хронотоп толғау-подражания держится на противопоставлении пространственно-временной парадигмы текучего, изменчивого, зачастую ненадежного внешнего мира стабильному монолитному самоощущению человека-творца.* Крепость позиций субъекта современных стихотворений-«толғау» обусловлена его умением помнить и вбирать в свой внутренний мир духовные ценности, которыми руководствуется народ с древних времен по настоящее время.

Сопоставляя различные жанровые варианты толғау XV – XVIII вв., мы заметили, что названный жанр держится на исключительно консервативном представлении о традиции. И если «формульное» мышление является узнаваемым признаком импровизационного толғау, то значение этого же канонического эстетического принципа принимает жанрообразующий характер уже в толғау поэтов XIX века: «Этот жанрообразующий, тиражирующий каноническую форму принцип из века в век упорядочивает, художественно организует, наделяет традиционными смыслами, окрашивает поэзию жырау, придает ему силу *регулирующего и ориентирующего закона...* (курсив наш – Ж.Ж.Т.)» (Б.Ш. Абылкасымов [2, с.152]).

Просматривающийся на протяжении веков «жанровый этикет», согласно которому апелляция к предыдущему автору – одно из условий сохранения толғау, не расшатал каноны жанра (как, например, это наблюдается в сонете), но, наоборот, упрочил его основы, поэтому толғау с движением времени не ассимилировал с другими жанрами и жанровыми формами, но даже приобрел некоторую аристократическую чистоту. По всей видимости, именно эта кумулятивная память жанра позволила мирообразу устного толғау возродиться в совершенно иной культурной ситуации, и утрата некоторых важных характеристик не разрушила информативного ядра жанра в процессе его миметического возрождения. Эта жанропорождающая ситуация манифестирована в эпиграфе толғау С. Назарбекұлы «Абай». Стихами поэта XIX века изложена сущность жанрового этикета исследуемого жанра:

Әйтеуір ақсақалдар айтпады деп

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

«Посредническая функция» (А.Ж. Жаксылыков) полистилизма позволила Ф. Оңғарсыновой в «Асанқайғының толғауы» десакрализовать культурное пространство Асана Қайғы и дать своё, современное, видение текучести и изменчивости мира, несовершенного устройства общества, экзистенциального мотива безысходности. В отличие от предшественника, лирическая героиня Ф. Оңғарсыновой менее оптимистично оценивает роль и место рефлектирующей личности в современном историко-политическом процессе.

В текстах устного и «литературного» толғау не подвергается трансформации установка на создание индивидуального стиля, помеченного пафосом и патетикой. Так, например, речь субъекта толғау А. Өтегенова «Тобанияз туралы толғаулар» изобилует пословицами, крылатыми выражениями: «Балықшының байлығы/ Етек жені кепкенше, // Егіншінің байлығы / Ендігі жыл жеткенше» (Рыбак богат, пока не высохнет подол его рубахи. Земледелец богат до сле-

дующего года); «Хас сұлуды қаралысында сынама, / Хас батырды жаралысында сынама» (Не критикуй настоящую красавицу в момент её страданий, Не суди настоящего воина при ранении); «Адам ойлайды, алла шешеді» (Человек предполагает, бог располагает).

Слово или группа слов, объединенные семантически близким значением, повторяясь, влияют на речитацию жанра, передают настроение, эмоцию автора, характеризуют эпоху (см., например, слова с семантикой «зар» в «Зар толғау» А. Ақынбабақызы: қор, талау, күніп, өксіп, мұң, соры, қорлық, жоқтау, қиянат, дерт, өкіріп, зар мұң, зарланамын өкініп, зар жасын). Лексика названного толғау насыщена глагольными формами так называемых «эмоциональных сказуемых». Гневная, призывная лексика оформляет эмоцию героя толғау: «оян, әке!», «әке кегін алар», «от ішінде шоқ басып», «қарсы түрдым мен бүгін», «Аруағыңды шақырдым», «нәлет айтып зар мұңға». Словообразы высокого стиля (Ұлылыққа ұмтылған, таудың Бөрісі, Сахараның Серісі, Рухы бар, Тұлпар, Бұлбұл) сменяются оценочностью разговорного-бытового стиля: ауылыңның иттері, есектерге кез болып, өкіріп, өксіп, өсек, надан, жаман қатын, өңкей. Речь лирического субъекта характеризуется обилием «религиозных» понятий (например, рух, ақ бата, аруақ, азан, құдай, жан, жар Аллам). То же постоянство религиозных образов можно наблюдать и в других толғау: алла, тәңір, жоқтау, дұға, дін (А. Өтегенов, «Тобанияз туралы толғаулар»); эзезіл, нәлет, тәңір, жоқтау (Ж. Маман, «Таңжарық табиғаты»); Алла-ай, мұсылман (Е. Зікібаев, «Қарадан хан боп туған»).

Как правило, литературный толғау насыщен социально-политической (саясат, хан, елші, император, ана тілі, салт-дәстүр, мемлекет, ру, так, әскер, астана, ұлт, бірлік, халық, революция, мемлекет, билік, сұлтан, ел, ұрпақ, жеңіс, «халық жауы», «ұлтшыл», қоғам), профессионально-терминологической лексикой (ақын, каменотес, аңыз, театр, мектеп, армия, музей, жоқтау, ұлт, ғалым, мамандар, клон, фактісі, ген). Менее характерна для толғау «динамичная» лексика (в сравнении, например, с лексикой цвета и возраста, выполняющих важную роль при создании образной ассоциации). Очень редко в современных подражаниях встречается сниженная лексика (как правило, низкая лексика употребляется в оценочном аспекте, но даже в этой функции она встречается редко). Но главной особенностью речевой организации толғау-подражаний является присутствие образов-антиномий: жизнь – космос, я – человечество, хорошее – плохое, достойное – постыдное, добро – зло, хан – құл, саясат – махаббат, тәңір – адам, хас сұлу – хас батыр, зұлмат дәуір – жаңа заман, мен - халқым, біз - жас ұрпақ, көрі заман – көктем, түн – күн, камень – хлеб, темнота – свет и др.

Литературный толғау не имеет строгой формы. Если устнопоэтический толғау имел тирадное строение и неограниченный объем, то подражание находит альтернативные конструкции – циклически контекстное и астрофическое построение стиха, отражающее целостный процесс мыслительной деятельности. Монострофическое оформление, речепоток, «перетекающий» из стиха в стих, позволяют современному автору сосредоточиться на процессе самовыражения. Циклы толғау осваивают другой полюс лироэпики: монтажная структу-

ра, освобождающая ассоциативную и сюжетную зависимость автора, позволяет вывести текст к более масштабному видению и эстетическому освоению действительности.

Стихотворным размером устнопоэтического толғау является семи-восьмисложник. Подражания конца XX – начала XXI веков и продолжают традицию (например, «Асанқайғының толғауы» Ф. Өңғарсыновой), и разнообразят её размером, чередующим 11-ти и 15-тисложник (например, толғау Е. Зікібаева, А. Өтегенова). Разнообразна рифменная организация «литературных» толғау. Параллельно с явлением монорифмы встречаются и более «свободные» рифменные композиции. Одним из констатных признаков рифменной организации толғау-подражания является редифная рифменная композиция. В некоторых текстах редифный повтор вбирает целые словосочетания (например, «Сынама бізді, жас ұрпақ»). Такой способ рифмовки хорошо отвечает назидательно-дидактической функции жанра, так как повтор является неотъемлемым компонентом поучения.

Трансформация фольклорного жанра толғау в текстах-подражаниях конца XX – начала XXI столетий обнаруживает центральное, «несущее» положение исследуемого жанра в национальной поэтической системе жанров казахского фольклора. Именно эта стабильность и крепость жанра стала гарантом его внедрения в жанровый репертуар поэзии рубежа веков.

4.2 Баллада: история развития и современный инвариант жанра. В творчестве поэтов Казахстана последней четверти XX века в процесс жанровой трансформации активно вовлечена баллада. Интерес к балладе, возросший в последнее десятилетие, преимущественно, в казахской поэтической аудитории, свидетельствует о том, что названный жанр требует настоящего научного изучения.

Литературоведение расходится в определении сущности баллады. И. Горак понимает балладу как “... песни с эпической сюжетной основой, но проникнутые лирическим настроением и отличающиеся напряженным драматизмом” [14, с.7]. Развернутое определение баллады дают Н.Н. Мисюров и Н.Н. Глonti: “Баллада – это пограничный жанр, лироэпический или эпикодраматический, в стихах, чаще всего строфически разбитых, включающих рефрен, имеет большой ритмико-метрический диапазон... характеризуется преобладающей нарративностью (системой динамических повествовательных мотивов), комплексом определенных пространственно-временных реалий (балладный хронотоп) и строго ограниченным набором персонажей...” [15, с.55]. “Литературный энциклопедический словарь” определяет балладу в национально-генетическом аспекте как «... твердую форму французской поэзии 14 – 15 вв.» и «... лироэпический жанр англошотландской народной поэзии 14 – 16 вв. на исторические темы» [с.44]. Характеризуя французскую балладу как строго строфическую (ababbcbcb ababbcbcb ababbcbcb bcbcb), итальянскую как расшатанный вариант французской, английскую как сюжетную лироэпическую поэму строго строфической формы (обычно - четверостишия), а германскую – как сюжетную лироэпическую полупоэму, А. Квятковский акцентирует исследовательский интерес

на моменте преемственности жанра [16, с.55]. Отдельно исследователь рассматривает русскую народную и литературную балладу, а также балладу советского периода. Ю.Б. Борев (см. литературу к 1 разделу) предлагает три варианта жанрового определения баллады сообразно с особенностями генезиса последней: «Баллада – 1) средневековая лирическая поэзия, состоящая из трех строф и концовки, которая, как правило, начиналась со слова «король»...; 2) эпико-лирические поэмы (XIX века) с равным количеством строк в строфе...; 3) народные песни» (Ю.Б. Борев [с.55]).

Действительно, термин «баллада» давно стал международным. В разных научных исследованиях им кодируется сущность жанра западноевропейской этиологии. Роль заимствований в генезисе баллады трудно переоценить. Сюжеты и образы кочуют из одной национальной литературы в другую, и как это ни парадоксально, инициируют существенную трансформацию жанровой модели баллады. Первыми поэтами, обратившимися к созданию баллады на чужом фольклорном материале, стали немецкие поэты эпохи предромантизма Г. Бюргер, И. Гете, Ф. Шиллер. В свою очередь, русская литературная баллада сформировалась на основе германской: В. Жуковский, П. Катенин предложили читателям не переводы, а переложения и подражания балладам немецких поэтов. Нередко переводы оказывались удачнее оригиналов: так приобрели известность пушкинские переводы баллад А. Мицкевича, И. Гейне, П. Мериме. Причиной легкой транзитивности баллады является узнаваемое фольклорное начало. Изменения в структуре жанровых компонентов баллады происходят также под воздействием других востребованных временем поэтических жанров. В эпоху романтизма баллада обогащалась за счет синтеза с элегией, песней, романсом. Советская баллада дала феномен единения с одической и гимнической традицией. В русской поэзии 1960-х годов баллада трансформировалась через слияние с городским романсом, анекдотом, всеми жанрами художественной и нехудожественной прозы - сказом, притчей, автобиографией, социальной исповедью, новеллой. Повлияло на преобразование и обновление баллады пародийно-смеховое начало, по-разному преломившееся в творчестве В. Высоцкого, А. Галича, Б. Окуджавы, А. Вознесенского, Б. Гребенщикова, М. Степановой.

Группа ученых, изучающих литературную балладу (Р.В. Иезуитова, С.И. Ермоленко, С.Л. Страшнов, Л.Н. Душина, Н.Н. Мисюров, Н.Н. Глонти, Н.П. Копанева и другие), интерпретирует её обусловленность устнопоэтической традицией как способ обогащения жанра иными эстетическими принципами и художественными средствами. Исследователи народной баллады исходят из принципиально иной точки зрения, считая соотнесенность с фольклорной традицией основным условием жанропорождения. Ориентация на народную этику и мировоззрение понимается ими как константа балладного жанра. Так, например, А.Н. Веселовский считал, что баллада – это древнейший лирический жанр, который вследствие своего разрушения насыщался эпическим содержанием и стал лирико-эпической балладой. Болгарский славист Х. Вакарелски рассматривает балладу в ряду исторических песен, мотивируя свою исследовательскую позицию наблюдениями над национальным историческим материалом. Б.Н.

Путилов, уточняя точку зрения вышеназванного исследователя, дифференцирует все фольклорно-исторические жанры на эпико-героические, исторические песни, предания и исторические баллады. Не отрицая значимой роли процесса заимствования как фактора, который повлиял на зарождение баллады в отечественной литературе, считаем более корректным тот научный подход, который базируется на обращении к фольклорным предыстокам как жанропорождающему фактору.

Баллада, подверженная проебразованиям в творчестве казахстанских поэтов конца XX века, не столько наследует традицию западноевропейского жанра, сколько восходит к национальной исторической песне. В казахской фольклористике сложилось устойчивое мнение о том, что историческая песня возникла на основе традиций, выработанных героическим эпосом: "... зарождение исторической песни у казахов связано с историческими событиями XVII века, с борьбой против джунгар, против хивинской экспансии и начавшейся колонизации Букеевской орды и Оренбургского края" [17, с.301]. В последней работе Е. Турсунова "Древнетюркский фольклор: истоки и становление" приводится система доказательств, убеждающая в действительности обратной причинно-следственной обусловленности: "Историческая песня стадиально *предшествовала* /курсив наш – Ж.Ж.Т./ сложению героического эпоса, а не завершила процесс его развития..." [18, с.120]. Согласно этой точке зрения, историческая песня обретает статус древнейшего жанра казахского фольклора. Соответственно, балладное мышление в казахской словесной культуре является самой ранней формой выражения "фольклорного историзма" (Б.Н. Путилов). Зачаточной формой древнетюркской исторической песни в концепции Е. Турсунова является мактау – песня, обращенная к духу умершего воина и повествующая «... о деяниях человека на протяжении всей его жизни до того времени, когда он стал духом...» [18, с.119]. В этом жанре реализуется балладное условие дистанцированности автора от воссоздаваемого исторического пространства и времени. Так же, как фольклорная баллада других народов, историческая песня праказахов репрезентовала ментальные свойства аудитории. Так, обязательным элементом французской баллады была песенная структура, в Италии балладой называли песни, в которых выражался бурный восторг при рассказе о родовой мести, немецкая баллада сопровождалась мрачной фантастикой, а русская баллада – чувственностью. Казахская историческая песня, культивирующая фольклорную идею целостности кочевого сообщества и мироздания, идеализирующая прошлое время, "проросла" в литературной балладе особенно почтительным философическим отношением к истории. Способность кочевого сознания уходить из одномерной действительности в бесконечное пространство словесно-образных воплощений, рефлексия по поводу события, а не само событие, - эти свойства казахского сознания свидетельствуют о том, что из всех литературных жанров баллада наиболее полно репрезентует информацию о фольклорном мировоззрении народа.

История развития баллады позволяет уточнить представление о *факторах возрождения исследуемого жанра*. Балладная картина мира актуализируется в

эпохи значительных национальных исторических перемен, когда на первое место выходит идея причащения личности к социальной этике народа. Одним из важнейших условий пересоздания баллады является повышенный интерес к народному творчеству: такая обусловленность вызвала к жизни балладу конца XVIII – начала XIX столетия и повторилась спустя двести лет.

Сформулируем рабочее определение жанра баллады. *Балладой* называем жанр, картина мира которого нацелена на постижение бытия через сдвоенную парадигму ценностей – “на отлете от обыденного” [19, с.13] и в соответствии с фольклорно-коллективным знанием о мире. Субъектная организация баллады традиционно строится на отстраненности автора и читателя от изображаемого в балладе мира. Именно “невмешательство” автора создает эффект объективности повествования. Этот принцип субъектной организации чаще всего подвергается переосмыслению в текстах современных баллад. Рассказ в балладе ведется от первого лица. При этом смысл исторических сюжетов постигается через обстоятельства личной человеческой драмы. Так возникает балладный лиризм – через опосредованное проявление эмоционально-чувственного начала.

Балладный хронотоп представлен дистанцированной соотнесенностью узунаваемого эпического пространства и времени, с одной стороны, и сюжетно-образного ряда, выходящего за пределы конкретно-исторической событийности, с другой. Сюжет баллады может быть центростремительно новеллистичным или фрагментарным. Минимальное количество авторских комментариев, целостность, сжатость, напряженность балладного действия позволяют исследователям рассматривать данный жанр в драматическом аспекте.

В жанровой трансформации современной баллады активно участвует «чудесная» ассоциативная организация. Современный исследователь баллад С.И. Ермоленко «чудесным» называет «... специфический тип мышления, обусловленный отказом от одномерного восприятия действительности по законам обыденного сознания, дающий возможность увидеть мир в его сложности и противоречивости» [19, с.16]. “Чудесное” может проявиться в сюжете текста (как чудесное событие), на уровне лирической эмоции (чудесное поражает, удивляет). “Чудесное” так организует художественный мир баллад, что понятия реального и фантастического становятся взаимобратимыми. Этим свойством жанра кодируется своеобразие его лироэпики и способность к постоянному обновлению. Стремление баллады преодолеть устоявшиеся житейские представления является причиной того, что она продолжает оставаться одним из активных экспериментальных жанров современности.

Баллада резонирует на все процессы, происходящие в языке. Лексико-стилевая демократизация баллады необходимо сопровождает трансформацию жанра, свидетельствуя о полноте востребованности последнего. Более постоянна баллада к разного рода рефренам, имеющим назначение суммировать общее настроение жанра, регулировать его драматизм. Особенностью современной баллады является то, что сверхъестественное (“чудесное”) по-прежнему

оформляется не через гиперболическую эпатирующую образность, а на уровне обыденного восприятия.

Генезис баллады мотивирует её тяготение к стиху народной песни. Если размером немецкой романтической баллады стал дольник, наиболее близкий акцентному стиху народной песни, то казахская литературная баллада продолжает апеллировать к семи- или одиннадцатисложнику, а русская казахстанская баллада не отдает предпочтения ни размерам силлабо-тонической, ни тонической систем стихосложения, но отличается особенной музыкальностью. Абсолютной деканонизации подвергаются представления о строфическом и рифменном постоянстве баллады. Изложенная концепция баллады позволяет системно изучить характер трансформации жанра и обозначить место баллады в ряду жанровых экспериментов современной поэзии Казахстана.

Наблюдения показали, что эксперименты современных авторов активно преобразуют балладный канон. Момент трансформации жанровых признаков баллады можно подтвердить или опровергнуть только при наличии жанрового дифференциала в заглавии или подзаголовке текста. Большинство заглавий современных казахстанских баллад включают определение жанра, в отличие от романтической традиции, которая отказывалась от жанровой номинации (ср.: «Лесной царь» И. Гёте, «Ленора» Г. Бюргера, «Светлана» В. Жуковского). Такая переакцентуация авторского внимания обусловлена содержанием культуры конца XX века, основная задача которой – привлечь весь массив мировой литературы к постижению духа современной эпохи. Работа поэтов с жанрами потребовала соблюдения профессиональной этики и таким образом повлияла на структуру заглавия, корректно указывающего на объект пародирования традиции.

Симптоматична баллада, в заглавии которой вынесено только определение жанра. В таких текстах жанровый миробраз представлен очень узнаваемо. «Баллада» О. Сулейменова и В. Шустера репрезентует традицию западноевропейского жанрообразования - напевность, «чудесный» катарсис, рожденный противоречием между разумом и эмоцией, повествование от первого лица, фрагментарно-сюжетное изложение.

Казахстанская баллада претерпевает значительные изменения за счет контаминирования различных миробразов. Эта информация сакрализуется на уровне содержания и не выносится в подзаголовок. Указание на сдвоенную жанровость появляется в виде исключения (например, «Шимұрын» (элегиялық балладасы) Ә. Кекілбаева) и нацелено на корректировку тематико-интонационного режима.

Традиция образно-поэтических наименований сохраняется, преимущественно, за русскоязычной балладой, а также в казахских балладах 1970-х – начала 1980-х годов. Такие заглавия актуализируют ведущую образность («Ана туралы баллада» Ғ. Қайырбекова, «Бала мысық туралы баллада» Қ. Мырзалиева, «Баллада о горе» М. Шаханова, «Баллада о Большом Магеллановом облаке» С.-Г. Байменова, «Лесная баллада» А. Соловьева, «Балапан тал туралы баллада» А. Егеубаева, «Баллада поющих линий» Л. Медеведевой, «Баллада о листе» В.

Шостко), тему («Қыран туралы баллада» М. Әлімбаева, «Баллада о мужской доблести», «Баллада о светлой боли» М. Шаханова, «Баллада о детстве» В. Балмычных, «Баллада о прерванной игре» И. Исаева, «Баллада об обратном пути» В. Киктенко, «Ақын туралы баллада» И. Сапарбаева, «Еркіндік туралы баллада» О.Қ. Айттолқын), интонационно-эмоциональную доминанту («Грустная баллада» Б. Шекерова). Заголовки баллад казахских авторов свидетельствуют о возрастающем интересе к сюжету («Қыз және қызыл» Қ. Мырзалиева, «Хас батырдың қас-қағым сәті» М. Әлімбаева, «Қызық емес оқиға» Е. Раушанова, «Кемпір мен көгершіндер» А. Егеубаева, «Ата тілегі» М. Оспанова, «Құрбандыққа шалынған сәби еді» Ш.Сариева, «Тау басында көрген түс» Т. Әбдікәкімұлы). Достаточно часто балладный сюжет “отлѐта” от обыденного иницирован воспоминаниями из детства («Баллада о святой лжи» М. Шаханова, «Баллада о прерванной игре» И. Исаева). Эта информация также выносится в заглавия: «Балалық балладасы» Ұ. Есдәулетова, «Балалық шақтың бір сәті» Е. Бағай, «Баллада о детстве» В. Балмычных, «Бала күннен баллада» М. Оспанова. Наименования типа “Құнанбай құдыреті” Д. Стамбекова, “Бейбарс” А. Жылқышиева манифестируют историческую обусловленность тем, мотивов, героев, а также пафос произведения.

Свидетельством разрушающихся традиций стал тот факт, что баллада стала чаще апеллировать к реалистической ономастике, где имя персонажа кодирует конкретную информацию об исторической («Бейбарс» А. Жылқышиева), культурной («Жамбыл және Жандосов» М. Әлімбаева, «Джон Китс, или Баллада о единственном друге» А. Корчевского), мифологической ситуации («Баллада об Адонисе» Е. Зейферт). В таком же деканонизирующем ключе воспринимаются заглавия, обозначающие неизвестные широкому читателю топосы («Шәмбі туралы баллада» Ә. Балқыбек) или имена («Бағбан Жұрымбай балладасы» Б. Қарабекова). Номинативное обозначение таинственной образности («Шимұрын» Ә. Кекілбаева) также становится исключением.

Симптоматичны заглавия с двучленной структурой: «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» С. Қосан, «Қарапайым ақиқат (жүрек туралы баллада)» А. Егеубаева, «Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы балладасы» М. Шаханова, «Джон Китс, или Баллада о единственном друге» А. Корчевского. Две составляющие таких номинаций, как правило, вступают в отношения художественного конфликта и «ведут» сюжет баллад. Немаловажным в таких заглавиях является и момент интриги, побуждающий читателя связать два образа или темы в балладный сюжет.

Демократизация жанра баллады сказалась на снижении пафоса, появлении иронического аспекта, прозаизации заголовка («Кемпір мен көгершіндер» А. Егеубаева, «Баллада о цветочном киоске» Е. Курдакова, «Қара сұр ат» К. Шалқар, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» С. Ақсұнқарұлы, «Баллада соседского двора» А. Соловьева, «Баллада проходного двора» В. Киктенко).

Несмотря на очевидную «обытовленность» жанра, современная баллада включает элемент ужасного, фантастического, который определял эстетический облик баллады XIX столетия. Традиционная система мистических образов

(призраков, ведьм, чудовищ, темного леса, ночного путника) работает уже не в одномерной романтической действительности, но позволяет лирическому герою увеличить спектр чувств и эмоций, подключает несколько типов сознаний, чаще всего - детски непосредственное и взрослое:

Кұбыжықтар қоршап жүрген сияқты,
бір қорқыныш билеп алды бойымда...

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

В современных балладах романтическая традиция рождает иронический аспект. В балладе «Шимұрын» Ә. Кекілбаева пребывание «на краю» обыденного и непознанного миров иницируется двумя чувствами: страхом перед ночным чудовищем «шимұрын» и любовным влечением. Балладный катарсис, обусловленный появлением шимұрын'а, генеалогически восходит к традиции германской баллады и преодолевает её ироническим переосмыслением. Образ «шимұрын» описан в традиции немецкой баллады:

Шыр айналып шимұрын үй торып жүрген сықылды.

Дүңк-дүңк етіп барады, дүсірі құлақ жарады.

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

Но появление шимұрын'а не дает балладного “сдвига реальности”. Встреча с существом потустороннего мира стала лишь предпосылкой для более значимой коллизии любви. Статус истинной непостижимости получает потаенность и невыразимость чувств влюбленных:

Кұрып кеткір шимұрын үй торып солай жүрсе екен,

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

Финал баллады окончательно опрокидывает устрашающий образ и обнаруживает смысл сдвоенного жанрового определения (“элегиялық балладасы”):

Ат дүбірін есітіп, зытып берген сор жаққа, шолтандатып
құйрығын.

Эй, жексұрын шимұрын... [21, 9 б.].

Элегическая грусть о невозможном, оформившаяся в финале баллады, снижена иронией героя, а балладное «чудовище» вернулось в действительность степной природы в облике обычного животного.

Следует отметить, что романтическая баллада в “чистом виде” редко актуализируется поэзией современности. Так художественная анемичность “Еркіндік туралы баллада” О. Айтолқын во многом обусловлена сюжетом тоски цыгана по свободе, в мировой литературе давно приобретшим статус «общего места». Одной из главных причин такого отхода от традиций является диалоговая сущность сознания современника, которая разрушает пространство земного одиночества восхождением к идее Абсолюта. Категории Бога отдается композиционно-значимая роль в “Грустной балладе” Б. Шекерова, в балладе “Одинокий гусь” К. Шалкара. В финале названных текстов биполярной системе образов “ирреальное - обыденное” придается статус объективной закономерности:

...Слушал приборой необидчиво, миролюбиво даже,

Думал: пускай доскажет, Бог его после накажет... [22, с.101].

Художественное пространство баллады Т. Әбдікәкімұлы «Тау басында көрген түс» изначально строится как полемика с романтической традицией. Образ величественной Хан-горы, на которую поднялся отрекающийся от брениной земли и соотечественников герой, напрямую восходит к лермонтовскому «Демону». Сюжетообразующая роль сновидения в сопряжении с темой одиночества выходит на романтическую традицию В. Жуковского. Но каждая из обнаруженных ассоциаций разрушается контекстом прямых и риторически опосредованных обращений субъекта ко Всевышнему, к духам предков, Қамбар Ата:

...Досың да қалмаса егер, жолдасың да,
Аруағы бабалардың қолдасын да!... ,
...Көзіме бір көрінші, Қамбар Ата...,
...Құдай-ау, қайда кетіп бара жатыр,
кәрі-жас қалын қазақ шүлдірлеген?![23, 12 б.]

В финале баллады в подтверждение состоявшегося диалога субъект размышлений получает ответ свыше: “Найзасын Махамбеттің ұстатшы-ау!..”. Так обращение и диалог размышляют не только генетическую традицию романтической баллады, но и сам балладный мирообраз, важной содержательной особенностью которого является абсолютный изоляционизм противопоставляемых художественных пространств – ирреально-фантастического и рационально обывовленного. В культуре конца XX столетия, нацеленной на тотальный диалог, баллада появляется, с одной стороны, как результат осмысленного обращения к историческому прошлому. Но в то же время каноны романтической баллады не выдерживают испытания другой ценностной парадигмой, поскольку её картина мира принадлежит иной культурной эпохе.

Повествование в балладе новейшего времени ведется, преимущественно, от первого лица. Субъектом современной баллады может являться детское и /или взрослое, национально-патриотическое и/или культурно рефлектирующее, скорбящее и/или иронизирующее сознание, всегда отмеченное подчеркнuto личностным отношением к изображаемым событиям. Ситуация эмоциональной «задетости» прочитывается в обилии риторики:

Көлдер кепкен қоғалы.

Ерлер кеткен...

Кімге соның обалы?..

(С. Ақсұңқарұлы, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» [24, 7 б.]

междометий и оценочных восклицаний:

Біраздан соң /ой, алла!/
Бірақ білдім кеткенімді адасып...

Бірақ білдім кеткенімді адасып...

(Е. Бағай, «Балалық шақтың бір сәті» [20, 60 б.]

...Жо-жо-жоқ!

Айта ғорме!

(И. Сапарбаев, «Ақын туралы баллада» [25, 28 б.]

вопросительно-восклицательных синтаксических конструкций:

Қалай ғана жүрміз біздер жер басып,
Жау қолында жатыр басы – Кейкінің?!
(С. Қосан, «Эрмитаж немесе Бас туралы
баллада» [26, 10 б.]

в большом количестве психологических пауз, помеченных многоточием:

Едіге ме? Бәлкім... әлде Кәшім бе?
Жоқ, жоқ... Олар қара жердін төсінде...
(С. Қосан, «Эрмитаж немесе Бас туралы
баллада» [26, 10 б.]

Искренность эмоционального переживания лирического героя подтверждается на лексическом уровне внерациональной текучестью речи, «невыверенностью» стиля. Так ностальгический пафос «Баллады проходного двора» В. Киктенко не снижает ни просторечная («Мол, негоже теперь-то...»), ни сниженно-разговорная лексика («отщепенец», «мура», «на авось»). Не возникает стилистической неупорядоченности и тогда, когда в тексте появляются устаревшие слова, неологизмы, литературные реминисценции.

Современная баллада усложняет способы лирического самовыражения. В центре повествования всё чаще оказывается уже не одно, а два или три субъекта мысли. Размышление лирического героя о Другом есть один из способов маркировки балладного «чудесного» мирообраза, так обновляются «коды» обязательных для данного жанра действительностей – своей известной и чужой странной (см. «Иркутскую балладу» А. Соловьева, «Кара-буран» Е. Курдакова). В «Грустной балладе» Б. Шекерова, «Кара-буране» Е. Курдакова нарушен жанровый принцип субъектной организации: новеллистическое повествование ведется от третьего лица, автор оставляет за собой право на оценку действий субъектов. В «Еркіндік туралы баллада» Б.О. Айтолқын повествование также ведется от лица автора. Отстраненность авторской позиции от мира, в котором пребывает субъект, с первых строк принимает эпически выраженный характер:

«Дүние, мен келдім!» - деп,
Қоста ол іңғәлаған... [27, 127 б.]

В процессе создания жанровой картины мира «Түн балладасы» И. Сапарбаева перераспределяются функции лирического и эпического начал. Проявленное сочувствие автора-повествователя не отменяет балладного мирообраза:

Тірліктен түк хабарсыз түкті бала
Өмірдің мәнін, дәмін ұқты жаңа...

Ал, жесір, жас шыланған кірпігіне.
Бір ысып, бір суынып ...ірілуде...

Апырай, кеудесінде жан бар ма еді?!
Алды-артың қап-қара түн! [25, 140 б.]

Балладный конфликт образуется двумя типами отношения к поступку: отстраненным суждением автора, претендующим на объективность, и душевно-эмоциональным переживанием героя. Обращения повествователя, риториче-

ские восклицания остаются «по ту сторону» восприятия героини, контакта между ними не происходит – так образуется пространство «чудесного» непонимания как залог сложившейся балладной картины мира.

Два типа сознания (птичье и человеческое), представленные в балладе «Одинокий гусь» К. Шалқар, коррелируют с разными жанровыми моделями мировосприятия. Если элегическая тональность переводит поведенческий репертуар птицы в пассив страдания, то констатация состоявшегося «чудесного»:

О боже, боже, даже серый гусь,
Один оставшись, как и я страдает... [28, с.41]

даёт возможность герою постичь катарсис удивления и разрешить его в антиромантическом обращении к Всевышнему. Разница жанрово обусловленных мироотношений порождает то состояние «выпада» в чуждую реальность, которое является ядром балладной картины мира.

Интересно заметить отличие субъектной организации казахской баллады, герои которой предпочитают монологический тип высказывания в духе народно-песенной традиции. Казахским балладам не свойственно введение нескольких субъектов речи или расщепление сознания героя на подголоски. Даже в балладах, инициированных детской памятью героя, повествование ведется от лица взрослого. В качестве исключения автор воссоздает фрагменты детских изречений (как, например, в балладе К. Шалқар «Қара сұр ат» или «Шәмбі туралы баллада» Ә. Балқыбек). Диалогическая структура «Баллады о долге» М. Шаханова десакрализует одну из составляющих пространственно-временной организации этого жанра – стремление лирического героя к постижению фольклорно-генетического праначала, воплощенного в образе степи. Менее удачно реализовано остраннение балладного конфликта: предпочтение любви к степи земным чувствам не дорастает до уровня экзистенциального прозрения прежде всего в силу того, что степь как субъект рефлексии наделена полномочиями авторитарного сознания.

В некоторых балладах субъект речи максимально сближен с автором. Способами манифестации такого тождества является единство поэтических интересов, проявляющееся в профессиональных рассуждениях о сущности поэзии («Ақын туралы баллада» И. Сапарбаева), в рефлексии о другом поэте («Баллада перевода» Е. Курдакова), о современнике («Құрбандыққа шалынған сәби еді...» Ш. Сариева), в совпадении имен автора и героя («Ата тілегі» М. Оспанова).

Жанру баллады не характерен морализирующий герой. Но в ряде современных текстов проявляется тенденция «закруглить» сюжет более или менее проявленным дидактизмом. Так, в балладе Е. Бағай «Балалық шақтың бір сәті» сам лирический субъект подводит итог в риторической форме:

Мен ойлаймын: атқан сайын әр таңым
Өмір маған қандай жүгін артарын,
Күйкі тірлік күйбендеткен кездері
әлі адасып жүрмін бе деп қорқамын [20, 62 б.].

В балладе «Одинокий гусь» К. Шалқар нравоучительные сентенции прошивают весь текст и принимают почти афористическое оформление:

Но там, где жизнь, не избежать потерь... [28, с.40],
В оковах – счастье. Неизведан – путь... [28, с.41].

Финальный дидактизм лирического героя “Еркіндік туралы баллада” О.К. Айтолқын нивелирует идею балладной непостижимости жизни:

Сыя алмай бұ дүниеге,
Безінген еркіндікті,
Іздеп ол о дүниеге
Еркімен мүмкін кетті... [27, 131 б.].

Тексты баллад М. Шаханова откровенно нацелены на синтез с басней или притчей. Вечные сюжеты неразделенной любви («Баллада о светлой боли»), встречи одинокого путника с горем-злосчастьем («Баллада о горе»), святой лжи в защиту друга («Баллада о святой лжи»), свободолюбии орлов («Баллада о мужской доблести») в сочетании с пафосной назидательностью разрушают модель жанра баллады. Мораль, вынесенная в финальную часть текста, примитивизирует идею баллады. Активная позиция автора-повествователя также приводит к тотальным смещениям в структуре этого жанра: баллада, где момент “чудесного”, алогичного поддается рефлексии, теряет свою картину мира. Такому типу трансформации подвержена “Земная баллада о космосе” Б. Кананьянова. Попытки пафосно “закруглить” структуру баллады, воспеть жизнь в её разносторонних проявлениях (как, например, в балладе М. Оспанова “Ата тілегі”) также разрушают целостность и оригинальность жанрового мирозобраза. Такие заключения приходят в конфликт с природой баллады, цель которой – дать ощущение «края», посвятить человека в другое, «странное», бытие только через один миг прикосновения, прозрения.

Баллада конца XX столетия проявила тенденцию к сюжетной оформленности. Наиболее часто авторы используют автобиографический и исторический принципы сюжетообразования, реже задействуют мифологические ситуации, образно-поэтическую ассоциативность. Тексты, построенные как воспоминание о прошлых впечатлениях, наиболее органично вписываются в модель жанра баллады, так как свойство памяти остранять некогда реальные события коррелируют с состоянием «чудесной» просветленности и ностальгии одновременно («Қара сұр ат» К. Шалқар, «Қарашанырақ туралы баллада» С. Досжановой, «Баллада о детстве» В. Балмычных, «Баллада 1969 года» В. Киктенко, «Лесная баллада» А. Соловьева, «Шәмбі туралы баллада» Ә. Балқыбек, «Бағбан Жұрымбай туралы баллада» Б. Қарабекова). В таких текстах «чудесная» событийность рождается на границе двух типов мировосприятия – детского и взрослого. Повествование от лица главного героя актуализирует обе точки зрения: «детское» сознание задает угол фантастически-невероятного видения мира, «взрослое» пытается отрефлексировать случившееся и таким образом дистанцировать время «чудесных» проявлений от той действительности, в которой живут взрослый герой и современный читатель.

Баллада Е. Раушанова «Қызық емес оқиға» остраняет библейский сюжет падения Адама и Евы (Хауа). Интерес первых людей к яблоне, с веток которой был сорван запретный плод, интерпретирован как посягательство не на плод

как символ познания, но на самую идею праначала, отторгающую всякое знание о прошлом:

- Діңінің сақинасын санар болсаң,
Жасын дәл шығарғаның, пірім, - деді.

- Ол үшін кесу керек?

- Иә, пірім... [29, 149 б.].

Авторский комментарий к случившемуся задает иные, нетрадиционные параметры восприятия библейской истории:

...Тағы не айтылмады,
қалды несі.
Риза бол,
мәнсіз де осы,
мәнді де осы [29, 149 б.].

Наставительная пафосность этих строк, входя в конфликтные отношения с устоявшимся представлением о грехе Адама и Евы, эпатируют читательское ожидание, настраивая на высокопатетичный лад. Но финал баллады «снимает» тотальную торжественность стиля введением иронического вопроса:

- Балтамен кесті ме оны,
Арамен бе?

Осыған жауап таппай жүрміз әлі... [29, 150 б.].

Так, «раскачивая» монотеизм традиционно-балладной интонации, отражая в балладном повествовании психически усложненный тип миропонимания человека конца XX столетия, автор в то же время укрепил модель жанра баллады, нацеленную на интерес к коллективному всеобщему и оставляющей за человеком право на высокое непонимание исторической реальности.

Сюжет «Баллады о личных местоимениях» В. Антонова материализует основное требование жанра: установку на личностно-опосредованное восприятие истории. Семантико-языковые трансформы местоимений «мы – они» (далее - «умы – гони – сумы – увы - ...») противопоставлены конкретике личных местоимений «я», «ты», «он», «она»:

Пусть же единственное грядет!
Им только сердце лечится!
Я – человек,
Ты – целый народ,
Он и она – человечество! [30, с.35].

В тексте «Джон Китс, или Баллада о единственном друге» А. Корчевского мирообраз остраннения возникает при столкновении двух реальностей: конкретно-биографической и фантазийно-потусторонней. Комментарий к заглавию баллады:

«В одном из итальянских музеев хранится локон Джона Китса, сохраненный другом и свидетелем смерти поэта – художником Северном»
[31, с.70]

позволяет понять «странное» поведения Северна, действующего сообразно представлениям его одномерной земной действительности, где смерть рассматривается как конец всякого существования. Но «потустороннее» откровение умершего поэта дает другое знание:

Жизнь – только пролог и завязка,
Лишь почки грядущей весны!

Состояние балладного катарсиса таким образом передоверяется читателю, выносится за текстологические пределы, внешне абсолютизируя лиризм баллады. Эмоциональный монолог ролевого “я”, являющийся парадоксальной рефлексией по поводу поступка художника, побуждает читателя к чувственно-мыслительной деятельности, следовательно, формирует эпически коммуникативное пространство баллады.

Баллада конца XX столетия реже обращается к мифологическим сюжетам и образам. В «Балладе об Адонисе» Е. Зейферт, поэтически излагающей известный миф о рождении – гибели Адониса, жанровый миробраз намечается только в последних строках:

Из царства мертвых каждый год весною
Адонис возвращается на свет...
...И люди радость встречи понимают
И празднуют Адонии в честь них.

Введение в мифологический сюжет «посторонних» образов рождает то состояние остранненного восприятия действительности, которое дифференцирует балладный миробраз. Отличительным свойством этого текста является эпически плавное изложение событий. Отсутствие экспрессии объяснимо тем, что повествование ведется от лица эпического автора, «уходящего» от эмоциональной оценки событий.

Казахстанская баллада востребовала уникальное историческое мышление, которое проявляется не только в умении лирического героя адаптироваться в любой исторической ситуации или эпохе (см. “Балладу” О. Сулейменова, “Құрбандыққа шалынған сәби еді...” Ш. Сариева, «Джон Китс, или Баллада о единственном друге» А. Корчевского). Баллада конца тысячелетия возрождает такое свойство сознания, как патриотизм, очищенный от фальшивой пафосности и тем более иронии. Объектом наблюдений героя всё чаще становятся темы и образы национальной истории: «Хас батырдың қас-қағым сәті» М. Әлімбаева, «Бейбарс» А. Жылқышиева, «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» С. Қосан, «Құрбандыққа шалынған сәби еді...» Ш. Сариева, «Құнанбай құдыреті» Д. Стамбекова. Интерес поэтов к национально- историческому материалу, проявленная позиция автора-повествователя, система действующих лиц, вовлеченных в динамичный сюжет, – эти и другие свойства текста свидетельствуют об усилении эпических тенденций в балладе конца XX века. Между степенью эпизации баллады и её содержанием существует прямая связь: чем непосредственнее обращение к национально-историческому прошлому, тем эпичнее художественное построение баллады.

Тип трансформации современной баллады отмечен тем, что последняя мобильно и гибко меняет соотношение эпического и лирического начал. В балладе С. Қосан «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» развернуто представлено историческое пространство и время. Прошлое помечено вещами, пережившими своих хозяев: Кораном А. Яссави, мечом Жангир-хана, чашей батыра Едиге, домброй Арынғазы-хана. Топос Эрмитажа выводит конкретику каждого образа во вневременное измерение – в старину. Балладный хронотопический «отскок от реальности» как показатель состоявшегося жанрового мирообраза возникает при нарушении заданного музейного соотношения «вещь – историческое имя», тем более, что объектом такого рассечения стало тело Кейкі батыра. Дальнейшие философические размышления лирического героя никак не связаны с пространством Эрмитажа. Культурная память «выводит» субъекта рефлексии к жанровым традициям исторической песни и жоқтау одновременно:

...Көп қой бізде – Кейкілер мен Кенелер.

Елсіз қырда, бейуақтарда алыстан

Елестейді бассыз жүрген денелер... [26, 10 б.].

Повествование в духе народно-исторической песни находит продолжение в печальных размышлениях лирического героя о судьбах Кенесары, Махамбета, Абылай-хана, Мағжана Жумабаева. Образы исторических героев утрачивают эпическую отстраненность и находят выход на современную действительность:

Махамбеттің бассыз қалған денесі,

Желтоқсанда жанымызда жүргендей...

Биполярная картина мира баллады, по законам жанра не предполагающая гармонического единства её половин, в тексте С. Қосан находит символическое воплощение в образе вещи вне пользования, вещи без хозяина:

...Мынау – күбі, қымызы жоқ – құны жоқ,

...Әне біреу алтында ер міні жоқ...

...Анау – найза қарағайдан сапталған,

талай жерде ел қорыған кие еді.

Кісе, белдік алтынменен апталған,

Ақ кіреуке енді кімдер киеді?..

Так лирический способ организации художественного материала уравнивает эпическое пространство баллады. Баллада С. Қосан отмечена четким структурированием жанрового мирообраза на всех уровнях текста: в номинативной антитетичности образов известного Эрмитажа и экспонируемой безымянной головы человека зашифровано два понимания культуры; казахской истории «в лицах» противопоставлен один фрагмент посмертной судьбы батыра; сюжетное недеяние лирического героя уравнивается напряжением его духовно-интеллектуальных сил. Созерцательность и отрешенность субъекта мысли во второй части баллады сменилась эмоциональной активностью: обращения к аудитории современников («Эй, баурым...») выводят текст к традиции другого жанра устного казахского творчества – арнау.

Композиционно выраженную роль может принимать состояние душевно-эмоционального транса, переживаемого лирическим героем. Сюжет «Баллады о

прерванной игре» И. Исаева обозначен в заглавии: восхищение драмой человеческой судьбы оторвало детей от будничных игр и стало предметом авторской рефлексии. Тщательно разрабатываемый эпический сюжет (основательная экспозиция, детально прорисованный эпический фон, персонажи) оборвался на этапе формирования «интриги», так как цель баллады достигнута – история прочувствована через один миг «странного» катарсиса.

Сюжет «Баллады» О. Сулейменова, инициированный состоянием высокого непонимания исторического развития, строится как поэтично-фантазийное допущение: лирический герой воссоздает жизнь разрушенного аула в соответствии со своими знаниями и представлениями об истории Мангышлака. Примечательно, что такое свободно интерпретативное вхождение в летописное прошлое народа не только не уничтожает балладно-«странного» восприятия пространства и времени, но наращивает это состояние:

Хроники замерли.
Что же случилось?
Было банальное.
Въехали конники –
 божья милость,
будто заблудшие витязи
 старого Дария.
Ну, порубали,
 ну, испугали –
на то ведь история.
С кем не бывало!
Всё испытали, но выжили... [32, с.32].

Баллады, воссоздающие конкретный сюжет (историю, биографию), сохраняют традицию непосредственного вхождения в событийность текста:

Әлқисса, тарс жабылды зілмән есік...
 (Е. Раушанов, «Қызық емес оқиға» [29, 142 б.]),
Адмирал, откушав, полуспит...
 (В. Балмычных, “Баллада о дачном адмирале” [33]),
Перевожу поэта...
 (Е. Курдаков, “Баллада перевода” [34, с.43]),
Ақын өлді...
 (И. Сапарбаев, «Ақын туралы баллада» [25, с.26]).

По-прежнему конструирует многие современные тексты традиционный принцип балладного жанрообразования «не история, но старина». Кодами старинного (т.е. неконкретного, почти легендарного) прошлого является общеизвестная национальная обрядность:

Жат жұрттық салтты жастанып,
...Тұрды Әкем...

 (С.Досжанова, «Қарашаңырақ туралы баллада» [35, 64 б.]),
фрагменты легенд, воспроизведенных в тексте или эпиграфе (см. «Кара-буран» Е. Курдакова, эпиграф к балладе Д. Стамбекова «Құнанбай құдыреті»), образы

народных эпосов («Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» С. Ақсұңқарұлы). Историческая конкретика «Баллады о короле Генрихе» Л. Бунцельман размывается рефлексией лирической героини.

Информативно насыщенным центром преобразования баллады, её приобщения к потребностям современного культурно-исторического процесса является пространственно-временная парадигма жанра. Эта категория очень чутко реагирует на попытки автора «укоренить» балладный мирообраз в контексте современной поэзии. Длительная изолированность западноевропейского балладного канона от тождественного национально-исторического жанра обусловила актуальность современного балладного мирообраза, проникающего в пространство литературы через синтез с жанрами устного народного творчества – исторической песней, героическим эпосом, мақтау, жоқтау, арнау, қоштасу, нақыл өлең, кара өлең, аңыз. В первых строках баллады Қ. Мырзалиева «Қыз және қызыл» автор-повествователь называет тот опорный жанр казахского фольклора, который помогает выстроить сюжетно-композиционную канву баллады:

Бауырым, ескі аңызды тында мына... [36, 47 б.].

Но отстранение от событий старинного прошлого разрушается периодическим обращением автора к воспринимающему сознанию:

...Қайран жас қалай сүйді,
Қалай күйді?..
...(Жан бар ма дәл озіндеі ұғар мұны!),
...Бітті деп ойлайсындар мұны немен? [36, 48 б.].

Балладный конфликт рождается в результате расхождения представлений о счастье освобожденного из неволи юноши с предположениями родственников, не имевших такого жизненного опыта. Эта принципиальная расколотость балладного мирообраза вынесена на визуально-текстовый уровень сопротивопоставленности эпиграфа (“Ет дегенде бет бар ма?”, халық мәтелі) сюжету баллады.

Близка к структуре исторической песни «Баллада перевода» Е. Курдакова. Сюжет, обозначенный в первой строке «Перевожу поэта...», побудил субъекта мысли на некоторое время перевоплотиться в образ самого переводимого поэта – Абая. Так целенаправленно автор и лирический герой преодолевают балладную дистанцированность от “чужой” действительности и ведут к экзистенциальному прозрению:

А непереваемое пойметса
Не сразу, а когда-нибудь... [34, с.46].

Последующее повествование от первого лица воспроизводит узнаваемую историю жизни Абая:

...Я опоздал, я начинаю в сорок...
...Мне пятьдесят. Переболела ярость...
...В пустынном азиатском сердце мира
Воистине пустыне вопию... [34, с.44].
...И умер сын... Снег, черный, как несчастье,

Метет сквозь жизнь... И изменяет брат... [34, с.45].

В отличие от мақтау, эта баллада не восхваляет, но скорбит о трагической судьбе поэта.

Интересно проявляет пространственно-временную модель жанра баллады двухчастное строение текста Ш. Сариева «Құрбандыққа шалынған сәби еді...». Если первая половина баллады выдержана в жанре трагического дастана, то вторая сближается с одой (мақтау) матери, сохранившей жизнь сына, и опосредованным восхвалением самого Мекемтаса Мырзахметова, которому посвящено произведение:

Жүректен жыр шашамын, Ана, саған...

Мырзахмет әулетін сен сақтадың...

Мекемтастай ұлың бар – тамаша Адам! [37, 103 б.].

Балладная алогичная действительность проявляется на границе двух национальных жанров, обладающих принципиально различными методами художественного исследования.

Сюжет «Еркіндік туралы баллада» О. Айтолқын строится как хроника жизни свободного человека. Восхваление достоинств главного героя – цыгана, приемы гиперболизации, неснижающийся пафос баллады позволяют соотнести её с мақтау – исторической песней прославления погибшего батыра.

Жанрово-синтетична баллада Д. Стамбекова «Құнанбай құдыреті». Начало баллады выдержано в традиции исторической песни-мақтау:

Құнанбай – тобықтының құдыреті,

Жасады жоғын бір қып,

Бірін – екі...

Жас еді,

Бірақ жасық емес еді.

Ақыл мен ақылмандар кенесіде.

...Сөзбен де,

Найзамен де қақтығасқан... [21, 43 б.].

Срединная часть повествует об одном эпизоде из жизни батыра Құнанбая, представляя главного героя в духе героического эпоса мужественным, сильным, справедливым в обращении с поверженным соперником. Эпическую давность событий автор подчеркивает фигурой отрицания «білмейміз», которая также отождествляется с собирательно-коллективным началом:

Білмейміз, беріп алды өшін кімге,

Білмейміз, ол үшін де кешір мүлде...

Финал произведения, отмеченный пафосной назидательностью, больше тяготеет к жанру поучения. Попытку автора использовать балладное отстранение вряд ли можно назвать удачной, поскольку в тексте Д. Стамбекова не сохранен пространственно-временной компонент исследуемого жанра.

Лирический сюжет «Қарашаңырақ туралы баллада» С. Досжановой инициирован памятью героини. Но эпический элемент этой баллады подчинен откровенно песенной интонации плача:

Атамнан қалғаң шаңырақ,
Иесіз қалдың қаңырап.
Алдымнан енді кім шығар,
Сағынып жетсем аңырап.

...Өткізген үйім ешкімге
Керексіз болып қалды-ау кеп... [35, 64 б.].

Пространственно-временное смещение реальностей происходит на границе двух представленных в балладе устнопоэтических жанров - жоқтау и қоштасу. В тексте С. Досжановой синтез жанров обрядовой поэзии позволил освоить возможности баллады и сохранить национальный колорит.

Ориентирована на сюжет героического эпоса баллада «Бейбарс» А. Жылқышиева. Судьба известной исторической личности представлена на уровне эпического сказания о народе и его герое. Последний, согласно требованию жанра героического эпоса, соответствует национальным представлениям об идеале. Так мотивируется введение элементов жанра мақтау:

Жас та болса бұғанасы қатпаған,
Қыпшақтардың қызу қанын сақтаған.
Сыннан өтті, ширай түсті, ер жетті,
Тұлпарын да, қаруын да баптаған.

Көзге түссе қанды қырғын жорықта,
Жау жасағы одан қатты қорыққан.
Ақылмен бар айласын асырап,
Шеіндірді қалың жауда қаптаған... [38, 10 б.].

Жанровый демократизм баллады «Бейбарыс», пропускающей через свою картину мира большое количество родственных мирообразов, обусловлен воздействием архетипа героического эпоса, который, в свою очередь, имеет полижанровую структуру. «Осколочное» присутствие песен мақтау, қоштасу, жоқтау, арнау, нақыл өлең и кара өлең можно обнаружить в каждом из древних эпических сказаний. Отстраненно созерцательное внеличностное повествование автора, масштабы изображаемых событий, описание природы как образа действия, народная мудрость как мировоззренческая основа эпоса – все перечисленные свойства в тексте А. Жылқышиева работают на создание художественного эквивалента героического эпоса, но не баллады. В балладе «Бейбарс» отсутствует лирический герой, балладная пространственно-временная парадигма, «чудесная» проявленность чувств субъекта повествования, без чего никакой исторический материал не может оформиться в картину мира баллады. Этот пример дополнительно доказывает, что баллада не может балансировать между доминантами лирического и эпического (как, например, поэма, которая может быть лирической и эпической). Баллада – очень деликатный жанр. В

балладе минимальное отклонение от «нормы» соотношения лирического и эпического материалов грозит уничтожением жанрового мирозобраза. Принципиальная несводимость балладной эмоции к какому-либо словесному оформлению; своеобразный катарсис, который не столько очищает, сколько иницирует духовное пробуждение читателя через состояние удивления, - эти и многие другие свойства жанра необходимо учитывать в процессе его пересоздания.

В современной поэтической практике балладу часто воспринимают как эквивалент жанру притчи. Эксперименты В. Михайлова («Баллада о козле-провокаторе»), М. Оспанова («Ақбөкен және алданған қыз») оказались неудачны по той причине, что авторы подменили пространственно-временной компонент баллады на притчевый сюжет с характерным для него дидактизмом. «Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы балладасы» М. Шаханова построена на двойном сюжете нравоучения: в первой части объектом наставления является лирический герой, во второй он берет инициативу на себя. Сюжет произведения М. Шаханова не передает глубины балладного потрясения: вывод о том, что зверь отступает только от сильного человека, больше соответствует назидательным жанрам или охотничьим сказаниям.

Модель балладного жанра «запрограммирована» на постоянное лексическое обновление, так как сопоставление исторического и современного материалов требует введения нескольких лексических парадигм. Некоторые из современных баллад отличает эклетика стиля. Переходы из одного эмоционального регистра в другой мотивируются сложным психологическим обликом субъекта речи. Но, в целом, полистилистическая лексика образует достаточно органичное единство в пространстве балладного повествования. Соединение разговорной, сниженно-бытовой, вульгарной, профессионально-терминологической, высокой и других типов лексики не разрушает цельности балладного высказывания. Например:

Қап арқалып, буыннан әл тайған,
Келеді олар Стамбулдан, Алтайдан.
О, Баяндар! Жолың болсын қайда да,
Отыз жасқа толар-толмай қартайған!

(С. Ақсұңқарұлы, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» [24, 7 б.]).

С одной стороны, канон обращения к истории как старине обязывает балладу отказаться от точных дат, топонимических обозначений. Балладное отстранение от историко-географических и ономастических наименований позволило К. Жармағанбетову в балладе «Ана мен бала» сохранить пространственно-временную организацию жанра, одной из составляющих которой является воссоздание истории как старины.

В «Шәмбі туралы баллада» Ә. Балқыбек «вилку» балладного остранения образуют поляризация образов «туған ел» от «інім жасы төртке құлаған»:

Кейін білдім тамырласы діліммен
Туған ел-ай, ақиқатты тұспалдап,
Айтқызатын сәбінің тілімен [39, 9 б.].

Нетрудно заметить, что в казахской балладе категории обыденного и чудесного реализуются в одной и той же системе мифопоэтических образов. Степь, аул, юрта, конь, дерево, земля, небо, мир живой природы – эти и другие первообразы в сознании поэта могут оборачиваться своей непознанной сущностью или принимать общеизвестные формы. Так описание природы может обозначать конкретику места и времени действия:

Әлі есімде...

Қара сұр ат жем іздеп өзі келді...

(К. Шалқар, «Қара сұр ат» [40, 149 б.]),

Наурыз айы көкке малып белдерді,

Тәй-тәй басып енесіне төл де ерді...

(М. Оспанов, «Ата тілегі» [41, 65 б.]),

но те же природные образы кодируют и другое видение. Так, например, «шимұрын» в сюжете одноименной баллады Ә. Кекілбаева претерпел метаморфозу, превратившись из таинственного чудовища, внушающего ночной ужас, в обычного степного зверька. Балладный сдвиг реальности происходит и через знаковые образы самки сайгака (М. Оспанов, «Ақбөкен және алданған қыз»), вороного коня (К. Шалқар, «Қара сұр ат»), отчего дома (С. Досжанова, «Қарашаңырақ туралы баллада»).

Но в то же время преобразование баллады новейшего периода проявилось через допущение этнокультурной, этноисторической, этнотопонимической лексики, которая так же, как и другие уровни жанровой структуры участвует в формировании картины мира. В балладе Е. Курдакова «Кара-буран» древние наименования областей Алтая (Камень, Ясак), Тибета (Амдо, Кук-нор) соотносятся с обозначениями утопично-легендарных краев (Беловодье, Шамбалын) как пространственно-временные парадигмы исторического прошлого и надвременного необычайного. Сюжеты баллад происходят в узнаваемой и поименованной местности в конкретный отрезок времени:

Қасқабұлақтың жаймашуақ күнінде,

Мынау жарық дүниеге, мен келдім...

(М. Оспанов, «Ата тілегі» [41, 65 б.]).

В «Бағбан Жұрымбай туралы баллада» Б. Қарабекова дается географически точное указание места и субъекта действия:

Шалқыған Шардарадай бір аулы бар

Сұлу Сыр. Қызылқумның арасында...

Ауылда кесіп аққан Өгізарық...

Жұрамбайдың бақшасы көзді арбаған...

В балладе А. Егеубаева «Жайық үкімі» противостояние современной географической топонимики («Калмыково») и судеб исторически-конкретных национальных героев Махамбета и Исатая сюжетно коррелирует с другой парой пространственно-временных образов – нерукотворного Жайыка и разрушенной им тюрьмы.

«Ақын туралы баллада» И. Сапарбаева дает конкретизацию судьбы современного поэта через поименование известных современников:

Муқағали болатын Мақатаев

Сырлас та, сырлас та серігі оның... [25, 27 б.].

Автор создает высокий обобщенный образ Поэта в традициях мақтау и жоқтау одновременно:

Баспанасы,

Болды оның астанасы –

Қаладағы құп-құйттай балағаны...

Жан серігі болатын жатса-турса:

Оңашылық,

Жалғыздық,

Жанкештілік...

...Періштеге гүл сыйлап, періге орын,

Аулаға Ай, байлайтын желіге Күн...

...Жанып бағы тұрмады маңдайында,

Жолықпады қыдыр да жолдан оған...

Балладный конфликт образуется на скрещении лирической эмоции, выдержанной в духе народно-песенных традиций, и оценки общества, иронически занижавшего образ поэта при жизни:

Жұрт күлетін жымиип: «Жүрісі-ай...» - деп
и отчужденно воспринявшего известие о его смерти:

Ел есіркеп: “Ертерек өлді...” – деді...

Современные баллады почти не используют иронический интонационно-смысловый регистр. В «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» С. Аксұңқарұлы ирония маркирует отношение субъекта к сюжету современного лироэпоса. Логика построения этого текста работает в антибалладном режиме. Текст начинается с разочарованности в чудесном. Сдвоенность имен «Баян сұлу - Қозы Корпеш», освященная народной культурой как символ вечной любви, распадается под воздействием авторской иронии; образ Баян сұлу становится средоточием народно-исторического и балладного феноменального одновременно. Соответственно, жанровый конфликт возникает при разведении образов национальных героев в разные ценностные реальности.

Стилевые смещения в текстах казахстанских баллад кодируют тип современного сознания, обладающего способностью одновременного проживания в нескольких эмоциональных состояниях («Балалық балладасы» Ұ. Есдәулетова, «Қызық емес оқиға» Е. Раушанова). С одной стороны, такому субъекту чувств и мысли сложнее определить угол балладно-остранненого восприятия мира, поскольку каждое мгновение его внутренней жизни рассредотачивается между разными полюсами эмоции. Но этот же герой способен видеть балладный конфликт в самых бытовых ситуациях, как, например, в «Балалық балладасы» Ұ. Есдәулетова:

Қөрдім солай көкесін масқарасың,

Содан бері ит десе жасқанамын.

Кейде бірақ...

Тас атам тағдырыма,

Біле тұрып бір күні бас саларын! [42, 52 б.].

Баллада конца XX столетия по-прежнему нацелена на реконструкцию песенно-музыкального праначала. К факторам, гармонизирующим языковой статус жанра, в первую очередь, относится его музыкальный архетип, воплощенный в народной песне. Различные типа тропов, ритмико-синтаксических повторов, созвучий создают тот эмоциональный фон, который становится более значимым, чем породивший его собственно словесный текст:

Сквозь сучки и подсучья, сквозь скрученный луб заржавелый,
Сквозь подкамбий, который держать свою марку устал,
Сквозь кору чепухи, затвердевшей в бугристые желвы,
Сквозь слои годовые, сквозь годы на скол и на свал...

(Е. Курдаков, «Словно белый рассвет» [34, с.21]),

Атамнан қалған шанырақ...

Әкемнен қалған шанырақ...

Анамнан қалған шанырақ...

(С. Досжанова, «Қарашаңырақ туралы баллада»

[35, 64 б.]).

Анафоричная инверсированность, различные виды ритмико- синтаксической изометрии, повторы всех типов, ассонансные созвучия в разной степени активности организуют современную балладу. Сочувствие автора- повествователя субъекту действия «Базарлық туралы баллада» Қ. Мырзалиева реализовано в системе нарастающе-экспрессивных фразово-синтаксических, рифменных повторов:

Аспан түгел күнге айналып кеткен бе?..
...Жел-керімсал жалын болып кеткен бе,
Жер өртеніп жатқандай ма өкпенде?!
...Қу мекиен қызыл шоқ боп кеткен бе,
Құм деп түзге күн қаламта сепкен бе?! [36]

Аллитерации и ассонансы задают лирическую тональность балладе Е. Курдакова «Словно белый рассвет»:

Этот кряж тополевый давно уже просится в дело,
Он гудит под корой, крепко сбитый, матерый, сухой,
Безмятежный объем, полноспелое плотное тело,
Сквозь которое мне пруубаться до встречи с тобой...[34, с.21].

В “Балладе о стрелочнике бывшей железнодорожной линии” Б. Канапьянова песенная сущность жанра осмыслена на образном и метро-ритмическом уровнях. “Клавиатура шпал в степи” озвучена четким метром Я4 и системой лексико-синтаксических повторов. Аналогично строится “Баллада поющих линий” Л. Медведевой.

Отдельные тексты воссоздают песенное праначало этого жанра с узнаваемым национальным колоритом. Фразовые, лексические повторы часто стилизуют песню-плач с характерной речитативностью:

Сәресісі тәтті еді ғой, тәтті еді...
Әттеңі көп өмір ғой бұл, әттеңі.

Әттеңі көп өмір ғой бұл, әттеңі...

(М. Оспанов, «Бала күннен баллада» [43, 221 б.]);

Қайтейін ұшып кетсе қолдан құсым,

Қайтейін түсіп кетсе жыл араға?..

...Кеше гөр келінінді, ғайып-анам,

Кеше гөр бейбағынды, кең дүние...

(И. Сапарбаев, «Түннің балладасы» [25, 141 б.]).

В тексте М. Шаханова «Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы баллада» в чередовании 15-сложных строк, объединенных в двустопишия парной рифмой и синтаксической завершенностью мысли, оригинально имитирован ритм желдірме:

Соның айтқан әңгімесі қалып қойды есімде:

Қалың орман арасында, не құзар шың төсінде,

Не асқақ тау баурайымен сапар тартсаң жолға алыс,

Қайтпек керек, қарсы алдыңнан шаға келсе жолбарыс? [44, 5 б.].

Чередование различных рифменно-ритмических построений и соответствующих им интонационных регистров восходит к традиции устнопоэтической импровизации. Если в поэзии акынов ритм желдірме придавал импровизации яркую экспрессию и выразительность, то в литературной балладе речитатив является формой декодирования поэтического «генофонда».

Казахстанская баллада продолжает культивировать четкое строфическое оформление и повтор. Так в эксперименте А. Корчевского “Джон Китс, или Баллада о единственном друге” форма восьмистиший, завершающихся рефреном, отсылает читателя к балладам Ф. Вийона и его современников. Но тип рифмовки (АВАВВГВГ) и характер завершения баллады иной. Четвертая (заключительная) строфа не укорачивается; так называемая балладная посылка, вставшая на место рефрена, предлагает более утонченный тип созвучия – ассонанс:

И колокол *urbi et orbi*

Гремит о помине души...

Брось ножницы, Северн! И в скорби

Над локоном румбу спляши! [31, с.71].

В тексте современных баллад также используется форма строфического двустопишия с парной рифмовкой (“Баллада о цветочном киоске” Е. Курдакова, “Баллада о Большом Магеллановом облаке” С.-Г. Байменова). Интересно используется форма моностроф. Как показали наблюдения, астрофическое построение имеют два типа баллад: организованные лирическим сюжетом («Тау басында көрген түс» Т. Әбдікәкімұлы, «Иркутская баллада» А. Соловьева, «Баллада о листе» В. Шостко, «Баллада о прерванной игре» И. Исаева, «Баллада о детстве» В. Балмычных) и ориентированные на соблюдение эпической традиции («Шимұрын» Ә. Кекілбаева, «Құрбандыққа шалынған сәби еді...» Ш. Са-

риева). В первом случае, в балладах-воспоминаниях, такая нерасчлененность текста уравнивает прозрачность сюжета, ситуацию непостижимости «чудесного» прозрения. В собственно сюжетных балладах, где подчеркнуто присутствие автора-повествователя, такая монострофа существует как один из уровней манифестации эпически монолитного мирообраза.

Формально-поэтическое строение современной баллады выводит на поверхность текста информацию о механизме жанровой трансформации. Народно-песенные интонации, ритмы, рифмы обнаруживают воздействие жанров устного поэтического творчества. Так, несмотря на попытки казахстанских авторов разнообразить строфическую композицию баллады, наибольшей частотностью отмечена форма четверостишия, состоящая из семи-восьми- или десяти-одиннадцатисложных стихов с редифным типом рифмовки, восходящая к известному лирическому жанру қара өлең. Примечательно, что этот тип построения, свойственный казахской балладе, может распространяться и на тексты русскоязычных баллад, обнажая степень погруженности автора в национальную словесную культуру. Так идейно-содержательная и формально-художественная органичность «Баллады проходного двора» В. Киктенко обусловлена казахстанской ментальностью поэта, глубиной постижения специфично-песенной сути казахского искусства слова. Мотив ностальгии по эпохе, ушедшей в прошлое, поддержан на формальном уровне: в катренах с редифным типом рифмовки угадывается қара өлең. Но сочетание редифной рифмы с анафорическим, лексическим повтором, синтаксическим параллелизмом, цезурованным АР(4-2) создает романсово-надрывную интонацию:

Проходные дворы, проходные дворы,
Ваши выходы к солнцу легки и пестры,
Как скупы тупики и глухие загадки,
Так разгадки щедры... [45, с.65].

Так баллада наращивает лиризм – обязательную составляющую жанрового мирообраза. Характер трансформации балладной картины мира в текстах казахстанских авторов позволяет дифференцировать два способа обновления, соотносенных с языковой ментальностью поэта. Русскоязычная казахстанская баллада, развивающая западноевропейскую жанровую традицию, трансформируется менее разнообразно посредством синтеза собственной картины мира с жанром элегии, не связанным с традициями устнопоэтического национального творчества («Баллада соседского двора» А. Соловьева, «Одинокий гусь» К. Шалқар, «Земная баллада» В. Киктенко, «Грустная баллада» Б. Шекерова, «Баллада о стрелочнике бывшей железнодорожной дороги» Б. Канапьянова) и романсом как жанром, заимствованным из другого искусства («Баллада о цветочном киоске», «Словно белый рассвет» Е. Курдакова, «Баллада проходного двора» В. Киктенко, «Баллада о короле Генрихе» Л. Бунцельман). Балладные эксперименты О. Сулейменова, Е. Курдакова, В. Киктенко, Н. Черновой, В. Шостко свидетельствуют об интенсивности освоения ментальных особенностей казахского словесного искусства. Являясь носителями «другой» (некоренной)

языковой культуры, названные авторы тем не менее обратились к жанрам народной поэзии как источникам обновления балладной картины мира.

Казахстанская баллада подвержена глубинным изменениям. Трансформация исследуемого жанра мотивирована синтезом жанров устного народного творчества и западноевропейской литературы. Жанровый диалог включает одновременное взаимодействие балладной картины мира с исторической песней, героическим эпосом, жоқтау, мадақтау, арнау, қоштасу, қара өлең, элегией, романсом, притчей. Способность казахской баллады к пересозданию большого количества жанровых мирообразов повлияла на эпический ракурс отображения художественной реальности. Эпизация баллады проявилась на разных уровнях жанра:

- в развернутом зачине, включающем описание пейзажа («Тау басында көрген түс» Т. Әбдікәкімұлы, «Ақбөкен және алданған қыз» М. Оспанова) или места действия («Шимұрын» Ә. Кекілбаева, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» С. Ақсұңқарұлы, «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» С. Қосан):

Мазасыздау күндері еді көктемнің,

Петербург. Кәрі Нева жағасы...

(С. Қосан, «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» [26, 10 б.]);

40 градус аяз.

Алқынады қос өкпе...

Базарда тұр Баян сұлу боп-боз боп...

(С. Ақсұңқарұлы, «Базардағы Баян сұлулар туралы баллада» [24, 7 б.]);

- в сюжетном психологизированном повествовании:

Қыз қарайды іргеден түнерген тұнжыр түз жаққа.

Мен қараймын іргеден абыржағын қыз жаққа.

Ол да отыр қиналып, мен де отырмын ұялып...

(Ә. Кекілбаев, «Шимұрын» [46, 8 б.]);

- в смене типов и планов повествования («Құрбандыққа шалынған сәби еді...» Ш. Сариева строится на чередовании повествования от 1-го и 3-го лица; в «Балладе о Соловках» С. Ковалевой эпически масштабная картина создается сменой объектов рефлексии автора);

- в масштабности воссоздаваемых событий:

Содан бәрі өтті жылдар, сан ғасыр,

Тылсым тарих ашпаса да жанға сыр,

Әлем білген ерлігімен екселі

Аңыз болған бас иеміз жанға асыл...

(А. Жылқышиев, «Бейбарс» [38, 10 б.]);

- в авторской оценочности:

Ана ғой, ана болмай орала ма,

Әр бала орны бөлек тола ала ма...

(Ш.Сариев, «Құрбандыққа шалынған сәби еді» [37, 102 б.]);

- в интертексте взаимовлияний малых жанров устного народного творчества и мирообраза литературной баллады:

Өз елінде ұлтан болған артық-ау,
Бөтен жердің болғанынша сұлтаны...
(А. Жылқышиев, «Бейбарс» [38, 10 б.]).

В балладах, созданных, преимущественно, казахскими авторами, жанровый синтез происходит более интенсивно, чем в балладах русскоязычных авторов. Так, например, картина мира «Эрмитаж немесе Бас туралы баллада» С. Қосан конструируется несколькими жанрами – арнау, новеллой, исторической песней. «Бейбарс» А. Жылқышиева реализует жанровый конфликт на встречном движении легенды и исторической песни; «Қарашаңырақ туралы баллада» С. Досжановой – через синтез жоқтау, қоштасу, элегии; «Құнанбай құдыреті» Д. Стамбекова – при взаимодействии оды, легенды, назидания, исторической песни; «Құрбандыққа шалынған сәби еді...» Ш. Сариева – исторической новеллы, притчи, оды, посвящения-арнау; «Қара сұр ат» Қ. Шалкар - этнографической новеллы и элегии; «Шимұрын» Ә. Кекілбаева - юмористической новеллы и элегии.

Отказавшаяся от наследования западноевропейских канонов, баллада казахстанских авторов имеет полижанровую природу и в этом отношении восходит к принципам организации эпических фольклорных текстов. Но баллада не является жанром-суррогатом, цель которого – интерпретация известного устнопоэтического материала. Баллада вбирает в свою картину мира столько информации о культурно-литературном прошлом, сколько необходимо для актуализации именно этого, а не какого-либо другого мирообраза. По этой причине не все балладные эксперименты можно назвать удачными. В тех текстах, где авторы идут на поводу своих гражданско-патриотических чувств, происходит пере насыщение эпического материала и жанровый мирообраз разрушается. Филологически-грамотное преобразование балладной картины мира, наблюдаемое в текстах М. Әлімбаева, Қ. Мырзалиева, Ә. Кекілбаева, Ұ. Есдәулетова, С. Қосан, Е. Раушанова, И. Сапарбаева, С. Ақсұңқарұлы, проявляется в соразмерности лирических и эпических способов освоения действительности как залого состоявшейся трансформации баллады.

Вопросы для самоконтроля к 4 разделу:

1. Кто из фольклористов и теоретиков литературы занимался изучением жанра толғау? Какова зависимость выводов научных исследований от материала изучения?
2. Каковы причины обращения казахстанских поэтов конца XX – начала XXI вв. к жанру толғау?
3. Почему современные эксперименты с наименованием «толғау» корректнее называть «подражаниями»?
4. Объясните взаимообусловленность явлений «назира» и «подражание толғау» в следующей фразе: «Традицией назира в жанрово- трансфор-

мационное пространство введен толғау, до начала прошлого столетия являвшийся жанром устной индивидуальной поэзии» (с. 124).

5. Изменилась ли функция заглавия в современном подражании толғау?
6. Какие жанровые аналогии с толғау проводили исследователи А. Затаевич, М. Базарбаев, В. Сидельников, К. Седейханов, Б.Ш. Абылкасымов?
7. Изменилась ли лексико-речевая организация современного толғау в сравнении с импровизационным толғау?
8. Проблемные аспекты изучения жанра баллады.
9. Назовите факторы возрождения баллады.
10. Как «чудесная» ассоциативная организация участвует в трансформации мирообраза современной баллады?
11. Какие жанровые мирообразы могут контаминировать в современных балладах?
12. В чем расходятся мирообразы притчи и баллады?
13. Как в современной балладе изменилось соотношение лирического и эпического?

Задания для самостоятельной работы:

1. Сопоставьте определения толғау, данные в работах А. Байтурсынова, З. Ахметова, Б.Ш. Абылкасымова, А.С. Исмаковой, А.Ж. Жаксылыкова. В чем видите разницу интерпретации жанра толғау?
2. Можно ли говорить о сходстве картин мира толғау и элегии? Какие компоненты жанра обнаруживают разницу мирообразов? При ответе на данный вопрос используйте тексты элегий, предложенные в Приложении. Приведите примеры из самостоятельно выбранных текстов.
3. Сделайте выборку текстов толғау современных авторов, развивающих концепцию «жалғаң дүние».
4. Как жанровый этикет устного импровизационного толғау участвует в процессе возрождения обозначенного жанра в современной поэзии Казахстана? Приведите самостоятельные примеры, используя тексты толғау И. Сапарбаева, Ф. Оңғарсыновой, Г. Аймахановой.
5. Какова роль заимствований в развитии жанра баллады?
6. Согласны ли Вы с тем, что баллада наиболее полно репрезентует информацию о фольклорном мировоззрении народа? Аргументируйте ответ.
7. Как в современной балладе представлена ситуация «отлета от обыденности», границы между обыденным и непознанными мирами?
8. Какие принципы постмодернистской культуры способствуют преобразованию балладного канона?
9. Какие компоненты жанра актуализируют информацию о лироэпической природе баллады? Используйте в качестве иллюстративного ма-

териала «Балладу о проходных дворах» Вяч. Киктенко (см. Приложение).

10. Дайте целостный жанровый анализ баллады (по выбору).
11. Согласны ли Вы с тезисом, вынесенным в заглавие 4 раздела: «Толғау и баллада – репрезентативные жанры казахской национальной поэзии»? Какие жанры казахского устного народного творчества также возрождены современной казахстанской поэзией? Мотивируйте ответ, приведите примеры.

ЛИТЕРАТУРА К 4 РАЗДЕЛУ:

1. Базарбаев М. Образ человека труда в казахской поэзии. - Алма-Ата, 1962. - 165 с.
2. Абылкасымов Б.Ш. Жанр толғау в казахской устной поэзии. - Алма-Ата: Наука, 1984. - 120 с.
3. Ахметов З.А. Өлең сөздің теориясы. – Алма-Ата, 1973. – 154 б.
4. Исмакова А.С. Возвращение пляды. Экзистенциальная проблематика в творчестве Ш. Кудайбердиева, А. Байтурсынова, Ж. Аймауытова, М. Жумабаева, М. Дулатова и М. Ауэзова. - Алматы: Ғылым, 2002. – 200 с.
5. Бес ғасыр жырлайды. – Алматы, 1985. - I т. - 384 б.
6. Қызықанқызы Н. Клон адамы жайлы // Жұлдыз. – 2004. - №11. - 99-100 бб.
7. Медеуова Б. Саясат пен махаббат // Жалын. – 2004. - №6. - 16-17 бб.
8. Маман Ж. Танжарық табиғаты // Жұлдыз. – 2004. - №5. - 142-143 бб.
9. Зікібаев Е. Қарадан хан боп туған // Таң-Шолпан. – 2002. - №4. - 111-114 бб.
10. Оңғарсынова Ф. Асанқайғының толғауы // Таң-Шолпан. – 2002. - №3. - 76-77 бб.
11. Өтегенов А. Тобанияз туралы толғаулар // Таң-Шолпан. – 2003. - №5. - 36-38 бб.
12. Жайлыбай Ғ. Біргебайдың қызылы (этнографиялық толғау). // Жұлдыз. – 2002. - №2. – 7-9 бб.
13. Назарбекұлы С. Абай. Толғау // Жұлдыз. – 1996. - №5. - 122-125 бб.
14. Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада. - Москва-Ленинград: Наука, 1965. – 176 с.
15. Мисюров Н.Н., Глонти Н.Н. Баллада как феномен национально-русских литературных связей (некоторые наблюдения над текстом) // Вестник Омского университета. – 1997. - №2. – С.55-59.
16. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – Москва: Советская энциклопедия, 1966. – 375 с.
17. История казахской литературы. – Алма-Ата, 1968. – С. 301.

- 18.Турсунов Е. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
- 19.Ермоленко С.И. Жанр романтической баллады в эстетике первой трети XIX века // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX - начала XX века. – Свердловск, 1989. – С.4-21.
- 20.Бағай Е-Ұ. Балалық шақтың бір сәті. Баллада // Жалын. – 1996. - №9-10. – 60-62 бб.
- 21.Стамбеков Д. Құнанбай құдыреті. Баллада // Жұлдыз. – 1993. - №3. – 43-44 бб.
- 22.Шекеров Б. Грустная баллада // Простор. – 2000. - №10-11. – С.101.
- 23.Әбдікәкімұлы Т. Тау басында көрген түс. Баллада // Қазақ әдебиеті. – 2003. - №16 (2802). – 12 б.
- 24.Ақсұңқарұлы С. Базардағы Баян сұлулар туралы баллада // Қазақ әдебиеті. – 2002. - №18 (2752). – 7 б.
- 25.Сапарбаев И. Гүласып. – Алматы: Жалын, 1990. – 208 б.
- 26.Қосан С. Эрмитаж немесе Бас туралы баллада // Қазақстан Әдебиеті. – 2001. - №26 (2708). – 10 б.
- 27.Айтолқын О.Қ. Еркіндік туралы баллада // Жалын. – 1997. - №5-6. – 127-131 бб.
- 28.Шалқар К. Одинокий гусь (баллада) // Простор. – 2000. - №1. – С.40-41.
- 29.Раушанов Е. Ғайша-бибі. – Алматы: Жазушы, 1991. – 232 б.
- 30.Антонов В. Избранное. - Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 240 с.
- 31.Корчевский А. Однажды, навсегда. – Алматы: Искандер, 2003. – 160 с.
- 32.Сулейменов О. Аргамаки. - Алматы: Международный клуб Абай, 2001. – 176 с.
- 33.Балмычных В. Баллада о детстве // Простор. – 1987. - №7. – С. 106-107.
- 34.Курдаков Е. Сад мой живой. - Алма-Ата: Жалын, 1984. – 64 с.
- 35.Досжанова С. Қарашаңырақ туралы баллада // Жұлдыз. – 2005. - №3. – 64-65 бб.
- 36.Мырзалиев Қ. Олеңдер мен поэмалар // Үш томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1989. – 1 т. – 448 бб.
- 37.Сариев Ш. Құрбандыққа шалынған сәбі еді... Баллада // Жұлдыз. – 1996. - №4. – 100-103 бб.
- 38.Жылқышиев А. Бейбарс (баллада) // Қазақ әдебиеті. – 2002. - №51 (2785). – 10 б.
- 39.Балқыбек Ә. Шәмбі туралы баллада // Қазақ әдебиеті. – 2001. - №11 (2693). – 9 б.
- 40.Шалқар К. Қара сұр ат. Баллада // Жұлдыз. – 1999. - №5. – 149-150 бб.
- 41.Оспанов М. Сандықтас. – Алматы: Жанар, 1997. – 160 б. Қарабеков Б. Бағбан Жұрымбай балладасы // Қазақ әдебиеті. – 2003. - №12 (2798). – 11 б.
- 42.Есдаулетов Ұ. Ақ керуен. – Алматы: Жазушы, 1985. – 136 б.

- 43.Оспанов М. Сүмбіле. – Семей, 2005. – 240 б.
- 44.Шаханов М. Гималай жолбарыстары немесе Малдық сана туралы балладасы // Қазақ әдебиеті. – 2002. - №26 (2760). – 5 б.
- 45.Киктенко В. Заповедник. - Алма-Ата: Жалын, 1985. – 128 с.
- 46.Кекілбаев Ә. Шимұрын (элегиялық балладасы) // Жұлдыз. – 1999. - №11-12. – 7-9 бб.

РАЗДЕЛ 5. ЦИКЛИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ КАК УНИВЕРСАЛЬНАЯ ЛИРОЭПИЧЕСКАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ

5.1 Жанровая концепция поэтического цикла. В XX веке циклизация оказала решающее влияние на процессы трансформации традиционных жанров (сонета, элегии, писем, фрагмента, хокку, стансов, рондо и др.), формирования новых жанровых образований (цикл в цикле, цикл циклов, книга циклов). Лирический цикл (в дальнейшем обозначаемый сокращенно – ЛЦ) отразил важнейшую закономерность жанрового развития последних двух столетий: разрушение жанровых условностей, отказ от канонов традиционных форм.

В современной науке сложилось три четко различимых подхода к изучению ЛЦ. Сторонники первого подхода (Л.Е. Ляпина, И.В. Фоменко) определяют признаки ЛЦ, но не делают акцента на жанровой природе названного явления. Вторая группа исследователей (М.Н. Дарвин, Е.С. Хаев) также характеризует ЛЦ по совокупности признаков, но считает его “...не столько жанром, сколько *сверхжанровым* /курсив наш – Т.Ж./ единством или такой художественной системой, в которой составляющие её элементы, сохраняя свою целостность могут давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект...” [1, с.14]. Представителями третьего подхода (А.С. Коган, Ю.В. Лебедевым, З.Г. Минц, В.А. Сапоговым) вопрос о жанровой природе ЛЦ рассматривается как принципиально важный. Определяющим жанровым признаком ЛЦ исследователи называют маргинальность циклического контекста, проявляющуюся в одновременной соотнесенности ЛЦ с семантикой прежней, трансформированной, и новой, нарождающейся, жанровости. Согласно мнению В.А. Сапогова, генезис ЛЦ, формировавшегося параллельно с разрушением романтической поэмы, обусловил промежуточное положение циклического контекста между сборником и поэмой. З.Г. Минц рассматривает переход от поэмы к ЛЦ как движение от “романной” к “мифоподобной” эпичности, в результате чего цикл начинает функционировать как жанровый заместитель поэм. Точку зрения на цикл как на явление, замещающее эпос, обнаруживает исследование Ю.В. Лебедева, в котором на материале русской прозы 1840-1860 годов прослежен путь становления эпоса через циклизацию малых жанровых форм. А.С. Коган, продолжая на поэтическом материале второй половины XIX

века развивать научные взгляды Ю.В. Лебедева, резюмирует, что циклический контекст "...существует не только как самостоятельная целостность, но и как составная часть целостности высшего порядка..." [2, с.76].

Перечисленные подходы позволяют увидеть проблему о специфическом жанровом содержании ЛЦ с разных сторон. Противоречия, возникающие между исследователями, мотивированы сложностью явления циклизации и структуры ЛЦ. На наш взгляд, вопрос о жанровой сущности ЛЦ продолжает оставаться непроясненным по той причине, что литературоведы изучают названную проблему изолированно от общей теории жанров, тогда как ЛЦ обладает всеми жанроразличительными признаками. Появление новых модификаций циклических образований, действующих в качестве первичного материала жанровые структуры, свидетельствует о том, что циклический контекст активно участвует в процессе жанрово-поэтической реорганизации. Изучение жанровой природы ЛЦ на материале казахстанской поэзии 1980-2000 годов позволит внести определенные коррективы в теорию поэтических жанров, выявить особенности поэтического мироощущения казахстанских поэтов последней трети XX века и конкретизировать представление о специфике процесса циклообразования в указанный хронологический период.

В современном литературоведении общепризнанным стало утверждение, согласно которому циклический тип мышления как прараснона содержания ЛЦ сформировался на самых ранних стадиях развития человеческого общества, объективно существовал во все времена и породил в различные эпохи разные типы художественных единств. Исследования А.Н. Веселовского, О.М. Фрейдберга, А. Байтурсунова, М.М. Бахтина, Г.Н. Пospelова убедительно доказали действительность генетической связи между современными художественными структурами и теми архетипами, в которых в глубокой древности отразился свойственный данному жанру образ мира. Нам представляется интересным изучение динамики и характера художественного воплощения циклического мышления в казахской литературе от времени его формирования до начала XXI века. Теория Г.Н. Пospelова о качестве трансформации типологически-содержательных свойств жанра позволяет предположить, что становление циклического контекста также отмечено изменением его жанрового содержания от "мифологического" до "романического" (термины Г.Н. Пospelова) аспекта. При этом мы придерживаемся той точки зрения, что явление працикла, функционируя как компонент "предыскусства", принципиально отлично от современного ЛЦ: понятие "працикл" репрезентует коллективный тип мыслительной деятельности, нацеленный на эпическое познание мира, тогда как жанровая сверхзадача ЛЦ - дать индивидуально-авторскую концепцию одной или нескольких граней Бытия.

Опыт мифологического освоения действительности, первоначально воплотившийся в обрядах, в настоящее время составляет основу жанровой содержательности ЛЦ. Так же, как в древности пространственно-временные представления определяли ритм жизни кочевника, в результате чего каждое явление (бытовое, природное, историческое) наделялось функцией элемента, состав-

ляющего модель космогонического кругооборота, в содержании современных ЛЦ реконструируется “архаическая” модель пространства и времени. В семантике древнейших обрядов различимы основные принципы явления цикличности: единство, замкнутость, подобность, повторяемость всех жизненных актов. Выделенные признаки актуальны в циклических образованиях различных историко-литературных эпох. В комплексе они реализуют наиболее устойчивую архетипическую идею возвратно-поступательного движения как воплощения конечного и бесконечного времени, замкнутого и открытого пространства.

В устном словесном творчестве казахов важнейшей эстетической функцией нагружен принцип повтора: слово только тогда запоминается, когда оно искусственно выделяется в устном контексте. В культуре протоказахов тенденция к циклизации проявлялась в самой упрощенной форме, объединяя в группы произведения, имеющие хотя бы один общий признак. К таким единствам можно отнести “қалып сөзі” – песни древнейшего происхождения с элементами заклинаний, получившие четкое формальное выражение («жын шақыру», «қурт шақыру», «дерт көшіру», «бесік жыры»); “ғұрып сөзі” – песни, объединенные обрядовым действием (“той-бастар”, “жар-жар”, “сынсу”, “беташар”, “неке қияр”, “көштасу”, “естірту”, “жоқтау”, “жарапазан»), а также трудовые песни (песни-обращения к покровителям животных Шопан, Зенге, Жылкышы, Ойсыл).

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

Ешкі бақтым – еңреп бақтым,	Пас я коз – пас рыдая,
Қой бақтым – қоңырау тақтым,	Пас я овец – звенел колокольчиками,
Сыйыр бақтым – сыйдаң қақтым,	Пас я коров – ходил быстро и проворно,
Жылқы бақтым – жорғалаттым,	Пас я коней – ездил иноходью,
Түйе бақтым – түйме тақтым,	Пас я верблюдов – был весел, будто пришили мне пуговицу,
Ылақ бақтым – жылап бақтым.	Пас я козлят – пас со слезами

Период XV-XVII веков, характеризуемый формированием казахской народности, казахского языка, актуализировал информацию о культурном этногенезе пра-казахов: тип реализации циклического мироощущения в произведениях поэтов-жырау является ярким показателем самобытности кочевнического менталитета. В отличие от европейской тенденции к формализованно-ансамблевой циклизации, в номадической культуре освоение циклического мирообраза подчиняется другим закономерностям. Культурное постижение действительности осуществляется кочевником не “вглубь” (по вертикали “нанизывания” информации), но “вширь” (по горизонтали “всеприятия”, “породнения”).

Наследие кочевых культур – это память о повторяемости жизненных процессов. Представления сохраняются, передаваясь из рук в руки, от учителя к ученику, от старших поколений к младшим. Такая передача имеет осязаемо-пространственный характер и реализуется в особенно почтительном отношении к традиции. И как это ни парадоксально, но именно с культом памяти связано то, что в поэтическом репертуаре жырау каждая песня – событие, не поддающееся архивации в циклы произведений на ту же тему. Так, например, не циклизуют песенное творчество Жиёмбет-жырау, Умбетей-жырау, Бухар-жырау. Поэзия акынов по-прежнему верна народному способу отражения действительности: в их творчестве принцип повтора приобретает особенную эстетическую содержательность. «Ризомное» (Ж. Деррида) культурное сознание кочевника проявляется в тирадном накоплении художественного материала: такой тип циклического творчества представляется нам более уплотненным, сконцентрированным на самопознании. Так, в отрывке из толғау Доспамбета-жырау повтор выражен не только лексически, но подан в изометрии синтаксических конструкций и грамматических форм:

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

[3, с.34]

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

[4, с.71]

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

проблем, закономерно вырастая из его предшествующего творчества в художественную целостность высшего контекстного уровня. Цикл Абая «Времена года» можно считать «пробным камнем» в лироэпическом жанре, поскольку следующий этап его творчества будет посвящен поэме.

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

В целом, наметившаяся в начале XX века тенденция на усложнение жанрово-содержательного, идейно-тематического, образного комплексов, средств художественной выразительности ЛЦ материализовала по-новому развернувшийся процесс осмысления цикла как особой концептуальной целостности. В XX веке развитие ЛЦ имело неоднородный характер. В ситуации сохраняющейся веры в иерархическую систему классовых ценностей происходит торможение творческого литературного развития. Процесс интенсивной реорганизации жанра ЛЦ утрачивает активность и, в виде исключения, проявляется в отдельных индивидуально-авторских контекстах. В Казахстане такую приверженность циклическому творчеству проявила Руфь Тамарина (см. ЛЦ «Наедине с любовью»; «Письма разлуки»; «Переделкино»; «В степи»; «Мой июнь»). Мироощущением поэта детерминировано постоянство тем, образов, интонации: пафос сопротивления объединяет все стихотворения и циклы. Многие циклические контексты Р. Тамариной посвящены неблагоприятным темам (теме войны, гибели любимого). В нейтрализации хаоса внешнего мира упорядоченностью

контекстной структуры ЛЦ заключается сверхцель циклического творчества Р. Тамариной, поскольку именно так поэт гармонизирует своё бытие в деантропологизированном пространстве XX века.

Приблизительно со второй половины 1970-х – начала 1980 годов в поэзии Казахстана намечается тенденция на возрождение художественно выраженного циклического мышления. Общественная и культурная обстановка сложились так, что активизация циклического мышления становится неизбежна. В период начавшегося тотального кризиса (кризиса веры в систему классовых убеждений, перестроечных процессов в идеологии, саморазрушения социалистического мифа) литература начинает искать другие эстетические координаты. Знаковой фигурой, ознаменовавшей начавшееся ментальное перерождение казахстанской культуры, признан О. Сулейменов, творчество которого вобрало в себя все признаки обновления времени. Наряду с публицистичностью, пафосностью, эпатажной ассоциативностью, новаторски смелыми решениями в области содержания и поэтики стиха творчество Сулейменова представляет собой непрекращающийся жанровый эксперимент. В реестре жанровых новаций – циклические контексты и целостности высокого художественного уровня: “Африканские ритмы”, “Индия”, “От января до апреля”, “Девушка на зеленой траве”, “Минута молчания на краю света”, “Глиняная книга”. Поэты Казахстана проявили собственное мнение в ситуации выбора поэтических «лидеров» в мастерстве циклизации. В отличие от российских поэтов, соотечественники считают родоначальником «эпохи перемен» О. Сулейменова, а не И. Бродского, в европейском масштабе реанимировавшего жанр ЛЦ и вследствие этого возведенного в ранг «эталонного» поэта.

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

Одним из проявлений активизации циклического мышления является тот факт, что закономерности организации циклического контекста заняли доминирующую позицию в процессе образования новых жанров. Так мотивируется создание так называемых “сонетных”, “элегических”, “эпистолярных”, “фрагментарных” циклов. Поэтами рубежа тысячелетий апробированы более масштабные жанровые образования, базирующиеся на циклическом принципе построения: “эпический” ЛЦ Л. Медведевой “Час молитвы”, “Волшебная книга” циклов А. Соловьева, “книга детства” В. Киктенко “Световид”, “Тетрадь на двоих” И. Полуяхтова и Ю. Леонова. В каждом из циклических контекстов, ис-

пользующих в качестве первичного материала традиционные жанровые мир-образы и формы, происходит перераспределение функций между компонентами жанра. в результате которого образуется не только циклическая целостность высшего уровня, но исходный жанр обретает дополнительные, ранее не свойственные ему признаки.

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

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

Жанровым компонентом ЛЦ, выполняющим конструктивную роль в процессе создания эпического мир-образа, является *пространственно-временная организация* художественного текста. Специфику художественности ЛЦ составляет сохраняющаяся идея прамифологической цикличности, проявляющаяся в произведении через взаимодействующие принципы целостности, повторения, тождества, замкнутости. Идея возвратно-поступательного движения реализуется в комплексе взаимосвязанных, взаимообусловленных признаков цикличности, но при этом в эстетическом фокусе может находиться только один из них. Так, например, сюжеты «лирических дневников» Р. Тамариной «Письма разлуки» и «Наедине с любовью» определены логикой временного кругооборота; чувства героини проходят сложный круг развития в течение календарного года: от апреля до апреля в ЛЦ «Наедине с любовью» и от декабря до декабря в «Письмах разлуки». Движение по циклически завершеному отрезку календарного времени становится одним из проявлений постоянства отношений между мужчиной и женщиной в циклическом контексте Л. Медведевой «Час молитвы». Логика «посезонного» движения времени номинативно декларирует ЛЦ О.

Сулейменова «От января до апреля», а также циклы «Письма с Понта» А. Ширяева, «Август» Н. Черновой.

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

Ничего не будет лучше
Этой нежности певучей
В сердце радужного дня... [5, с.74],

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

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

Многократность встреч и расставаний, духовных «взлетов» и «падений» претендует не столько на воссоздание процессуальности, сколько «провоцирует» рефлексию субъекта повествования. В «Тетради на двоих» И. Полуяхтова и Ю. Леонова, также развивающей мотивы зеркального отражения, симметрии, обусловленности явлений, контекст конкретизирует представление о гармонии как союзе противоположностей. Особенную значимость в цикле обретают образы, сближающие антиномии. Образы-«промежутки» (мост, сон, первая звезда, радуга) выполняют роль скрепы, «припаивающей» одну половинку круга к другой.

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

Образ нити как образный эквивалент идеи бесконечности появляется в финале ЛЦ “Пролог” В. Киктенко. Конец цикла подчеркнуто сводит начала и концы этой нити, реконструируя праобраз циклического кругооборота:

Мужику – боронить,
Женщине – огонь хранить.
Так и вьется эта нить...
...Сыновья
Да дочери [6, с.11].

Результаты наблюдений дают основания для разработки семиотического подхода к проблеме жанровой природы ЛЦ. Изучая принципы создания целостности цикла XIX–начала XX веков, исследователи неоднократно апеллировали к кругу как знаку, отражающему основную закономерность циклического “сцепления” тем, образов, художественных приемов, хронотопа и реконструирующему модель циклического мирообраза. С точки зрения М.Н. Дарвина, “...идея круга, воплощающего единство конечного и бесконечного, открытого и замкнутого времени и пространства, ... нашла своё отражение в циклах разных эпох и народов...” [1, с.43]. Исследователи Л.Е. Ляпина и Е.С. Хаев предлагают выделять два типа композиционной организации циклов, основанной на жанрово-семиотической модели круга: “центробежной” и “центростремительной”, или “радиальной” и “концентрической”.

Действительно, в ЛЦ XX века идея круга становится масштабнее и структурно более четко организует художественный материал. Востребованность “круглого” мышления объясняется главенствующим в начале XX века аритмологическим мировоззрением, основные положения которого изложены в философских трудах П.А. Флоренского. Аритмология, обоснованная математическими открытиями и усиленная эсхатологическими предощущениями, актуализировала принцип нелинейного строения художественного текста, когда произведение допускает входение в него с разных сторон, а процесс понимания представляется как “...сложное движение по радиальным направлениям с возвратами и переходами...” [7, с.14]. По мнению Ж. Деррида, уникальность децентрированной художественной структуры состоит в том, что “...в отсутствии центра или начала – решительно всё становится дискурсом...” [8, с.172]. Подобное структурирование художественного целого получило предельно полное воплощение на всех уровнях циклического целого (от идейно-тематического до рифменного), но, на наш взгляд, идея “круглого” строения ЛЦ не содержит объективной информации о характере развития перечисленных уровней в контексте цикла. Не отказываясь от предложенных литературоведами термина “идея круга”, считаем целесообразным расширить его понятием “возвратно-поступательное движение”, манифестируя таким образом тип эволюции элементов идейно-художественной целостности цикла.

К жанровым компонентам ЛЦ относится *характер соединения внутри-текстовых и внетекстовых сфер*. В ЛЦ концептуально-значимая функция сообщения текстовой и внетекстовой действительности выполняется заглавием произведения. Заголовок, являющийся обязательным признаком циклического

образования, полифункционален по назначению. С одной стороны, заголовок апеллирует к внетекстовым рядам: а) бытовым или биографическим реалиям (“Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” Е. Зейферт, “Чернобыльский дневник” Б. Канапьянова), б) культурно-историческим явлениям (“Марина Цветаева” С. Кадыровой, “Сивка-Бурка” Т. Ровицкой, “Пушкин” Л. Шашковой, “Сарматская колыбельная” Л. Медведевой, “В духе Корана” С. Колчигина), в) жанровой памяти (“Девять горных сонетов” И. Потахиной, “Письма Иосифу от римского друга” Н. Садыкова, “Послания апостолам” И. Полуяхтова). Поскольку ЛЦ – полижанровая структура, особенное значение обретают заголовки, обозначающие жанровую ориентацию всего цикла или отдельных стихотворений (“Элегии” Е. Барабанщикова, “12 фрагментов” Г. Имамбаева). При этом эстетически значимыми становятся заглавия, фиксирующие нарушения жанровой формы (“Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” Е. Зейферт), тематические отклонения от устоявшихся представлений о возможностях жанра (“Огородные сонеты” Л. Медведевой), количественный показатель (“Девять горных сонетов” И. Потахиной), имя поэтического адресата (“Сонеты В. Баевскому” А. Жовтиса, “Письма Иосифу от римского друга” Н. Садыкова). Специфичность циклического заглавия проявляется в его отношениях с текстом. Эту соотнесенность можно уподобить принципам взаимодействия между окружностью и её центром. Среди заглавий, обращенных к внутритекстовому художественному пространству, интересны те, которые манифестируют жанровую семантику ЛЦ на образно-семиотическом уровне: “Квадратный круг” Л. Медведевой, “Золотое кольцо”, “Пространство циферблата” Б. Канапьянова.

В последнее время особенно ошутима крайне-экспериментаторская тенденция к нивелировке функций заглавия в циклическом контексте. Отказ от заголовка в циклических контекстах Е. Ашим, Т. Дельцовой, К. Омар, Л. Мартыновой выводит наблюдения в область изучения до настоящего времени невосребованных механизмов жанрообразования. Отсутствующее заглавие усиливает идею циклической вневременности, снимая необходимость образно идентифицировать циклический сюжет, точку зрения субъекта повествования и автора, а также демонстрирует вхождение циклического повествования в пространство эпической событийности, поскольку непоименованный ЛЦ существует как фрагмент действительности. Объективность научного анализа требует обратить внимание на тот факт, что из 4 изученных контекстов только текст Е. Ашим принципиально освобожден от номинативно выделенных ассоциативных средств связи – заглавия, подзаголовка, эпиграфа. Цикл Т. Дельцовой маркирован эпиграфом-цитатой, проявляющим сюжет повествования. Контекст К. Омар содержит посвящение “И. Рятову”, а Л. Мартынова отказ от заголовка вынесла на всё тот же номинативный уровень (наименование ЛЦ - “Без названия”).

В реализации жанрового содержания ЛЦ принимает участие *лексика произведения*. Ориентированность жанра словом проявляется в типе функционирования лексического материала, а именно: слово или группа слов, объединенные семантически близким значением, повторяясь на разных этапах цикла, не толь-

ко углубляют контекстные отношения, но воспроизводят ритм жанра. Слова, входящие в определенные тематические группы, становятся носителями авторской эмоции, настроения, позволяют в произведении с высокой степенью ассоциативных связей передать динамику движения мысли. Своеобразие ЛЦ может определяться взаимодействием нескольких вариантов повторов:

- сочетанием нескольких опорных слов одной тематической группы (в ЛЦ “Театр” И. Потахиной ведущие словообразы имеют “театральную” семантику);

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

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

- введением цитатного материала; цитирование может быть обрамляющим (Л. Шашкова, “Пушкин”), единичным (И. Потахина, “Антракт”), эпиграфическим (И. Потахина, “Следы”); ориентированным на контекст творчества одного поэта (Н. Садыков, “Письма Иосифу от римского друга”) или на мировое культурное пространство (А. Соловьев, “Волшебная книга”), скрытым и явным (И. Полуяхтов, “Предместье”).

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

Специфичную жанроразличительную функцию в ЛЦ выполняет категория объема. Своеобразие названного жанрового компонента проявляется в том, что вопрос о “величине конструкции” (Ю.Н. Тынянов) до сих пор остается открытым. Достаточно распространенной является точка зрения на цикл как на контекст, включающий в свой состав минимально 3 – максимально около 15 стихотворений. Анализ циклических образований казахстанской поэзии последней трети XX века позволил выявить тенденцию на стабилизацию объема цикла. Примечательно, что крупномасштабные циклические образования созданы только в начале 2000-х годов.

Стремление номинативно закрепить информацию об объеме цикла не столь откровенно проявляется в творчестве поэтов Казахстана конца XX века, в сравнении, например, с российской поэзией этого же периода. Заглавия с цифровым показателем достаточно редки и имеют разную функцию. Так заголовки циклов “Девять горных сонетов” И. Потахиной и “Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки” Е. Зейферт декларируют нарушение жанровых

традиций; номинация “Восемь маленьких балерин” Л. Калаус информирует не только о количестве входящих в цикл стихотворений, но и о прихотливой поэтической ассоциации.

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

Каждая историко-литературная эпоха имеет определенную специфику структурирования циклического целого, свои закономерности развития. В последнее десятилетие в циклическом творчестве современников наметилась тенденция к образованию жанровых структур. Осмысление текущего процесса циклообразования позволяет выделить нарастающую тенденцию к синкретизму жанров и, как следствие, предложить для изучения *жанровый циклический контекст*, претексты которого подчиняют собственные мирообразы закономерностям организации ЛЦ.

5.2 Картина мира сонета в полижанровом циклическом контексте. В казахстанской поэзии конца XX века стала очевидной тенденция к образованию новых форм сонетных контекстов. Возрождение циклически концептуального мышления явилось причиной обращения поэтов к «сонетным» циклам, обладающим гармоническим жанровым мирообразом. В этот период создаются “Два сонета” Б. Канапьянова, «Сонеты В. Баевскому» А. Жовтиса, «Огородные сонеты» Л. Медведевой, «Сонеты» Р. Олениной. Особенно значимым является тот факт, что сонетный мирообраз проявляется и принимает на себя сверхжанровую «примиряющую» функцию в таких циклических единствах, первичные жанры которых принципиально не совпадают с картиной мира сонета. По такой логике образуется целостность элегических, фрагментарных, поэзных и даже книжных контекстов (см. «Песню моллюска» Д. Накипова, «Волшебную книгу» А. Соловьева, «Векзаметры» Б. Канапьянова). Монтажная структура цикла

выводит содержание каждого жанра в пространство диалога и таким образом компенсирует крайности жанрового миромоделирования.

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

...на свете все ко благу,

И значит, все должно пойти на лад [9, с.85].

Но «Сонеты В. Баевскому», опубликованные в «Единственной книжке стихов», в определенном смысле уникальное художественное образование. История отечественного литературоведения не так часто являет пример единения в облике одного Человека ученого-теоретика и художника-практика. Художественность «Сонетов», продуманность композиции, полижанровая организация позволяют еще раз убедиться в многогранности таланта А. Жовтиса.

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

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

Я отдых провожу на Колыме... [9, с.81],

Вновь увела меня шальная Муза

В края чужие... [9, с.82],

Итак, ... я отправляюсь в США... [9, с.83],

Извольте оценить отвагу...

На этот раз махнуть решился в Прагу! [9, с.85].

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

Поскольку я живу на Рю д'Эколь...

.....

Я для Баевского пишу «поэзу» [9, с.86].

«Поэза» для Баевского возведена в одну из целей путешествия. Поэтическое откровение рождается не как реакция на увиденное, но как результат постоян-

ной работы Духа, направленной на переосмысление ценностей этического и эстетического порядка. Заметим, что в соответствии с жанровым содержанием сонета автор каждое стихотворение строит по одной и той же логической схеме: какими бы трагическими (или шутливыми) ни были первые строки, каждый текст заканчивается апофеозом Жизни.

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

Мой друг, приветствовать тебя позволь...[9, с.81],

Итак, мой друг, я отправляюсь в США...[9, с.83] ,

Извольте оценить отвагу...[9, с.85],

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

Вы спросите: «В своем ли ты уме?»

А про себя помыслите: «Едва ли» [9, с.82].

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

К сожалению, в «Единственную книжку стихов» не вошли все ответные сонеты В. Баевского. Содержание одного (первого) поэтического ответа позволяет сделать предположение о возникновении в ходе переписки оригинального жанрового эксперимента, основанного на очень актуальном в современной поэзии явлении диалога. Интересно было бы изучить контекст сонетов В. Баевского не только в жанровом аспекте, но как художественное «зеркало», по своему отразившее лирический образ «первопроходца»-«Одиссея» Александра Жовтиса.

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

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

Через пролив, до острова Хоккайдо
Не поплыву... [9, с.82]

или

Европа приняла меня, беднягу,
Стремящегося одолеть распад
В связи времен... [9, с.85].

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

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

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

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

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

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

А где-то есть на свете Коктебель (№1)

или

Но я, увы, преподаватель вуза (№3).

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

А где-то есть на свете Коктебель

А соловей коленчатую трель... (№1);

А воды мутные несутся мимо,

И, стоя над рекой, решаем мы... (№2);

Но я, увы, преподаватель вуза

И гражданин Советского Союза... (№3);

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

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

Увидеть диалектику поэтической мысли можно и через грамотную аллюзивно-реминисцентную соотнесенность образов. Так, например, смысл итоговой фразы четвертого сонета «...в Лос-Анджелес я еду через Вятку» проясняется, если осмыслить Вятку как символ судьбы русских писателей-диссидентов (А. Герцена, М. Салтыкова-Щедрина). Богатый цитатный материал выводит содержание этого произведения за пределы лирики к эпико-лирической картине мира. Планетарный масштаб изображения задает параметры и характеру освоения реминисценций. В «Сонетах В. Баевскому» задействованы разные исторические и неисторические персонажи: Санников, Толль, Радищев, Маяковский, Македонский, Гейне, Левенгук, Цветаева и даже сосед Данила. Образы глубоко индивидуальных персонажей и исторические знаменитости интерпретируются как необходимые звенья одной цепи эволюции. Факт участия человека в событиях Истории сближает судьбы людей XVII и XX века. Для автора «Сонетов» одинаково значимы как сосед Данила, так и Вадим Баевский: присутствие обоих настраивает на высшую степень ответственности за проживаемую жизнь. Каждым из этих героев Истории «закругляется» мир противоречий:

Обрадуется мне сосед Данила,
Что сгинул где-то там, на Колыме [9, с.88].

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

поля уснули / Услышу, как цепи стучат к зиме...»). Идее возвратно-поступательного хронотопа подчинен и финал «Украинского сонета», выводящий героя из идеального мира прошлого к неблагоприятному обретенному.

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

Анализ «Сонетов В. Баевскому» как сонетного цикла позволил пересмотреть содержание границ художественного пространства, времени, места Личности в мире с точки зрения лиро-эпоса. Лейтмотивы и мотивы, сквозная система повторений на формальном, строфическом, ритмико-синтаксическом, рифменном, стилистическом уровнях, характер эволюции авторской мысли ещё раз доказывают значимость циклической жанровости в данном контексте.

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

5.3 Принципы целостности фрагментарного циклического контекста.

В литературоведении рубежа XX-XXI веков активно обсуждается проблема фрагмента как доминанты стиля на материале прозы XX века (см. работы К. Кобрин, Л. Горалик, Д. Давыдова [10]). Вышеназванные исследователи единодушно признают период второй половины XX века эпохой, когда расцвет русской фрагментарной прозы только начинается. Наблюдения ученых интересны

не только характером изучения новейшего (например, “Фрагменты из красной книги” С. Соколовского, “Разговор о рыбе” П. Улитина) и отстоявшегося во времени литературно-художественного материала (Борхес “Фрагменты глиняной таблички”), но полемической направленностью статей на вопрос о соотношении понятий “фрагментарность” и фрагмент“, о мотивах обращения к фрагментарному письму в творчестве некоторых прозаиков, на проблему жанровой содержательности фрагмента. Принципиальная незаконченность научного диалога своеобразно отражает специфику самого фрагмента. Но обсуждение критических работ современных ученых – не цель настоящей статьи. Предмет нашего научного интереса – фрагмент как жанр в контексте казахстанской поэзии конца XX- начала XXI веков. От имеющихся по данной проблеме работ мы отталкиваемся принципиальным несогласием с идеей признания фрагмента только в прозе XX века, но не в поэзии. А между тем поэтический процесс конца XX столетия, уже не раз обнаруживавший тенденцию “вбирать” в себя новейшие явления из различных сфер научной, интеллектуальной, культурной жизни, продолжает “подкидывать” интересный материал для анализа, как например, поэму М. Исенова “Житие можжевельника в дождь” (состоящую из трех фрагментов), “12 фрагментов” Г.Имамбаева, “Девять обрывков из мусорной корзины” А. Мариевой, “Мини-архив” М. Варова и другие. Перечисленные произведения имеют сходную жанровую природу – это контексты, претендующие на фрагментарность композиции. Можно ли предположить, что жанр фрагмента начинает “перекочевывать” из прозы в поэзию? Убедительный ответ можно получить при внимательном изучении факторов, способствующих возрождению этого жанра в наше время.

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

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

Осмысление проблемы генезиса фрагмента приводит к необходимости пересмотреть некоторые научные представления. Обращаясь к названной проблеме, необходимо назвать научный труд казахстанского исследователя Е. Зей-

ферт как одну из последних попыток систематизации имеющегося теоретического материала по жанру фрагмента. Приняв многие положения последней работы, мы считаем, что их необходимо адаптировать на современную поэзию. Так автор диссертации настаивает на принципиальном разграничении понятий «фрагмент» и «отрывок»: «Отрывок... определяется как стихотворение лирического жанра, а фрагмент - как жанр эстетико-философской прозы...» [11, с.4]. Если для эпохи 1820-1830 годов это категоричное разделение приемлемо, то в динамике литературного процесса термины «фрагмент» и «отрывок» начинают взаимозаменять друг друга. Но тогда возникает встречный вопрос: можно ли утверждать абсолютное тождество жанровой содержательности отрывка и фрагмента?

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

Условимся называть отрывком «...лирический жанр среднего объема, тяготеющий к эстетико-философской проблематике...» [11, с.18] с авторским указанием на стилизованную фрагментарность, выраженную названием или графическими средствами и такими доминантными признаками как «...графическая нерасчлененность, астрофичность, художественное время, обращенное в вечное, художественное пространство, открытое в бесконечное, оптимистический финал...» [11, с.18]. Наша задача – мотивировать причины реанимации жанра фрагмента, а также исследовать возможности жанрового синтеза фрагмента и циклического контекста казахстанской поэзии конца XX - начала XXI века.

В качестве материала для анализа нами выбраны «12 фрагментов» Габита Имамбаева как наиболее законченный и репрезентативный в жанровом отношении фрагментарный контекст. Вынесенность жанрового определения в заглавие, структурно-композиционная незавершенность каждого отрывка и контекста в целом, специфический хронотоп, постоянство формы каждого фрагмента выделяют это произведение из других фрагментарных контекстов как сознательный авторский замысел. В наименование произведения автор включает числительное «12», обозначенное не прописью, а цифрой, явно в расчете на

филологически грамотного читателя. Знакомые заглавия произведений «Двенадцать спящих дев», «Двенадцать стульев», «Двенадцать», «Двенадцать месяцев», да и само содержание этой магической цифры не могли не подтолкнуть автора к использованию постмодернистского приема десакрализации (вспомним «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» И. Бродского и «20 хрустальных генрихов» Г. Сапгира). Цифровое написание «12» - это первое манифестированное проявление пренебрежения к литературной традиции. Анализ всего произведения приведет к интересному наблюдению: в контексте Г.Имамбаева не будет задействована (а точнее – сознательно опровергается) идея цикличности, целостности, которую мы традиционно связываем с цифрой 12. Так уже на уровне заглавия не сбывается наше читательское ожидание и вводится первый жанрообразующий признак фрагмента (и фрагментарного контекста тем более) – установка на принципиальную незаконченность и непредсказуемость.

Уже с первого фрагмента чувствуется откровенная нацеленность лирического героя на полемический диалог с романтическими принципами эстетики. Личность, стремящаяся в «безлюдье», к родственной Природе, часто обнаруживает мрачно-пессимистический взгляд на жизнь, но не становится на позиции трагического романтического героя. Скорее это самоиронизирующий образно мыслящий субъект: «...старинная блажь - / Прогуляться в ненастье» [12, с.61]. Уже в первых строках фрагмента устанавливается иронически-драматическая доминанта стиля. Изломанный на анжамбеманах, рыдающий и глумящийся над собственной болью, стих Г.Имамбаева удивительным образом повторяет эмоционально-интонационный «почерк» И.Бродского. В дальнейших наблюдениях мы не раз получим возможность убедиться в крепости творческих взаимосвязей этих поэтов. Но на данный момент появление иронии мотивировано памятью о романтическом генезисе жанра фрагмента: множество предыдущих уходов в Природу, как видно, не дали длительного успокоения, «пару недель назад» лирический герой уже пытался восстановить гармонию в себе, но с усмешкой смущения он *вновь* впадает в «блажь» (так маркированно начинается фрагментарный сюжет).

Итак, в первом фрагменте заданы исходные данные вполне конкретного художественного времени («предрассветные сумерки») и пространства (предполагаемая прогулка по скверу). Но из заданного пространства и времени лирический герой успел совершить многократные «перемещения» в прошлое и будущее. Ход таких «скачков» обусловлен наличием кода культурных знаков, хранящихся в памяти субъекта («старинная блажь» обращения к природе вызвала ассоциацию рыцарски-байронического плаща), бытовой памятью (вспомнил детали события двухнедельной давности) и, конечно, поэтическим воображением, уносящим одновременно в прошлое и будущее («И ливень осенний не прочь /в прошлом или будущем?/ подпевать» [12, с.62]). Заметим, что восемь строк первого фрагмента зафиксировали только один миг из жизни героя – желаемую мысль о прогулке: в первой фразе частица «бы» пропущена и предложение звучало как риторически-вопросительное.

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

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

На первый взгляд, система образов второго фрагмента отдалается от предыдущей: от общеизвестных литературных аллюзий лирический герой обращается к экзотическому образу сражающегося янычара. Но появление в тексте романтического штампа «жар души» возвращает к той системе художественных ценностей, которая была заявлена в первом фрагменте. Интересно, что сам субъект переживания является носителем заштампованного культурного сознания. Так, произнеся «жар», он как будто не удерживается от того, чтобы не довести образ до его трафаретности (анжамбеман между «жар» и «души» реализует момент включения слова с нейтральной лексикой в систему культурных кодов). Романтическая метафора «подключает» весь текст к конкретной рефлексии субъекта о своей не совсем романтической раздвоенности: отчужденность от мира усугубляется духовным дискомфортом героя. Когда-то в нем уживались холодно-дерзкий «возмутитель спокойствия» (позволим себе воспользоваться горьковским словообразом) и печальный мудрец-поэт, но теперь «жар души» растрочен, а надежды умерщвлены. В художественном приеме расщепления сознания на две половины угадываются аллюзивная соотнесенность с «Поэтом и Гражданином» Н. Некрасова. Образы, заимствованные из достаточно откровенного стихотворения Некрасова, в тексте Г. Имамбаева проходят свой путь эволюции: одинаково ненавидя этот мир с его «дебрями лжи», они уже не дискутируют (это в прошлом), но уживаются в едином сознании, признавая правомерность притязаний друг друга. Так в текстах первых фраг-

ментов соединяются «осколки» романтической и реалистической художественных систем.

Начало третьего фрагмента стилизует инерцию памяти. Необычное соединение предлога и наречия времени как будто автоматически срабатывает в сознании героя (см. конец 2-го фрагмента: «до прежде»). Но прием, обнажающий постоянное словесно-образное экспериментаторство поэта, - не эстетическая самоцель. Фраза «До яви был сон» корректирует приоритеты лирического героя. Повелительное «спите» и оценочное «хорошо, когда крепко...» вновь возвращают в художественный мир «12 фрагментов» творческие установки романтиков. Ирреальный мир сна и есть та вторая действительность, к которой традиционно обращается созерцательный романтик. Но субъект мысли данного контекста полемически воспринимает духовные идеалы первых литературных бунтарей. Во-первых, обесценивают мотив сна как способа преодоления мировой дисгармонии образы крепко спящих «ничком в траве». В стихотворение не введены слова, обозначающие моральное и социальное положение этих людей, но информация о всеобщем неблагополучии приходит в текст с их образами. Система оппозиции «они (спящие) – я (бодрствующий)» реализует принцип отстранения, а вслед за ним и остраннения лирического героя. Самообъективируясь из псевдоромантической ситуации, лирический герой понимает безнравственность созерцательно-пассивного отношения к жизни и, соответственно, уже не иронизирует, но выносит приговор своему «второму «я». Романтический принцип двоemiрия наполняется иным содержанием: с одной стороны, «мир, летящий в никуда», с другой, - люди в бессознательном состоянии. Как видно, оба бытийных полюса лишены каких бы то ни было обнадеживающих духовных установок. И «ниточка жизни», появившаяся в тексте этого фрагмента как метафора возможного преображения мира и человека, становится полифункциональной: она фиксирует идею диалогизма как единственной возможности жить в мире (в значении «в ладу»). Вся система выразительных средств этого стихотворения направлена на активизацию работы «другого сознания»: об этом свидетельствуют обращения к «спящим», к предполагаемому собеседнику (ко второму «я» или к читателю - неясно) и риторический вопрос, размыкающий художественное пространство фрагмента.

Четвертый фрагмент строится с соблюдением принципа наращивания интеллектуального читательского напряжения: 6 первых строк содержат однородные обособленные определения, тогда как предмет характеристики назван только в конце восьмой строки. Образ сухостоя продолжает развивать романтические мотивы, представленные в текстах первых трех фрагментов, а именно: одиночества, беспомысленности, дисгармонии. Но последний риторический вопрос задает «обратную» логику развития художественной мысли. Если в предыдущих текстах последовательно доказывалась идея ущербности бытийного поведения романтической личности, то теперь она видится в ореоле высокой трагедии. Образ сухостоя ненавязчиво побуждает увидеть аллюзию из повести Л. Толстого «Хаджи Мурат», а также напрямую соотносится со стихотворением «Кустарник» И. Бунина. Но для лирического героя Бунина кустарник – вопло-

щение бессмысленного трагического жребия, субъект этого произведения предпочитает более оптимистическую трактовку. Так достраивается фрагментарное художественное пространство: оно вобрало в себя разные представления о цели жизни (по существу, над одним-единственным вопросом размышляет поэт) с соблюдением принципа *нониерархии*.

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

В 6 фрагменте образная мысль субъекта переживания вновь дает непредсказуемый скачок ассоциаций и уводит в мир воспоминаний о любви. «Она» наделена тем же набором качеств, что и герой повествования: красива, двойственна, исключительна. Её образ не случайно появился в потоке размышлений лирического героя-филолога: Она появляется, чтобы функционально заместить образ романтической возлюбленной. На первый взгляд, это предположение не срабатывает, верх взял другой лейтмотив: «Так и канем, как многие канули». По результатам анализа предыдущих текстов можно заметить, что в каждом фрагменте имеет место «сбой» в сюжетной динамике, своеобразно отражающий обязательную в пределах настоящего контекста идею раздвоенности романтического сознания. Как правило, подобный стык осязаем на уровне образных антиномий (понимаем – двух систем ценностей) и маркируется союзом «а» или риторически-вопросительной фигурой. Без признания важной жанрово-содержательной функции этого противопоставления невозможно объяснить неожиданное с точки зрения бытовой логики воспоминание субъекта переживания о Ней. Сакральный сюжет фрагментарного контекста по-прежнему движет память о принципах культуры романтизма. В шестом фрагменте рефлексия субъекта касается образа романтической возлюбленной, которая также оказывается бессильна перед потоком Вечности. Это впечатление усиливается на

уровне эпитетов-характеристик Её облика. Словам, актуализирующим мотив каменности, статичности (см. «ослепительный», «холодный», а также «линии»), противопоставляются лексемы с подчеркнутой семантикой жизни: «вечереет», употребленное в значении «подходит к концу», создает иллюзию движения времени.

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

Начальной строкой восьмого фрагмента объясняется миролюбивый настрой лирического героя в предыдущем отрывке. Пропуск сказуемого в первом предложении переводит понимание смысла известной фразы из конкретно-исторического плана в условно-метафорический: «Если мир - на китах, то киты / Отплывают...» [12, с.69]. Инвариантом смысла этой фразы можно предложить философскую тезу «Все меняется». Меняется все, и даже понимание основы основ. Но в выборе жизненных позиций одинаково заблуждаются как человек-романтик, так и реалистически мыслящая личность, поскольку на факт встречи с Азраилом никак, с точки зрения героя повествования, не влияют принципы жизнотворчества человека; перед лицом всепоглощающей Вечности бесправны оба типа мировидения. Примечательно, что в 8 фрагменте субъект переживания в очередной раз уходит от осознания индивидуальности эмоций к коллективному обобщению «нам». На оппозиции «я - мы» (заметим, не «я - они») держится образная структура каждого фрагмента, и эта антитеза наиболее наглядно представляет один из основных мотивов контекста: как рефлексирующей интеллектуальной личности не потеряться в кругу современников? Как видно, постановка проблемы вбирает лишь некоторые принципы романтизма, чем и объясняются метания лирического героя от любви к себе до страдания по ближнему.

В девятом фрагменте, вновь обнажены два полюса, между которыми развивается лирическая мысль героя. Сопоставление ценностных систем рождает удивление: при явном перевесе аргументов в пользу «не люблю» («паутина ночи», «черные звезды», «ворон», «черт знает», «человек дешевет», «хромой век», люди-«калеки») субъект переживаний сохраняет трепетное любовное от-

ношение к жизни (см. смысловую рифмопару «молю - люблю»). Усомнившись своим материалистическим сознанием в существовании Бога, этот герой не вознес себя в ранг человекобога (как это уже бывало), а пытается примерить на свое духовное бытие одну из ипостасей Божественного – умение любить. А в десятом фрагменте высмеивает свое и всякое стремление к абсолютному знанию как способу подняться до божественного всеведения. Лирический герой продолжает воссоздавать псевдоромантическую концепцию мира. Так отстранение в первых двух строках содержит информацию о неприятии всякой цивилизации как средоточия порочности и горделивого возвышения. И в этом признании вновь обнажается идея всего контекста: попытка постромантического взгляда на «вспышки» индивидуализма как в политике и культуре, так и в сознании отдельной личности. Интересны художественные приемы, использованные в этом фрагменте. Непроясненность в первых строчках объекта повествования (См.: «...на территории / Чьей-то ладони. А захочет сдуть?») наводит на размышления о природе того, кто способен посягнуть на право карать Всевышним судом. Нарочитое уклонение от называния, введение неопределенного местоимения в сильную позицию начала стиха склоняет к мысли о разрушительном потенциале всякой личности. Последующие 6 строк аргументов соотнесены и с претекстом Библии («скорбь сеющим – пожинать горе»), и с историей политики и религии. Показательно, что сознание мыслящего героя полемически воспроизводит публицистические штампы речи («дразнить быка красной лихорадки», «зеленое вымя суфизма», «раздувать жупел»). Раздраженная мысль субъекта находит выход в лаконичных синтаксических конструкциях с интонационными выделениями важных слов-понятий: «скорбь», «пожинать», «жупел», «жуть», «суфизм» и др. Насколько отмечены индивидуальностью стиля первые две строки, настолько же узнаваемы следующие за ними словообразы, ставшие общеупотребительными. Так своеобразно реализуется протест против идеологически масштабного стремления к познанию абсолютной Истины.

Начало следующего фрагмента как бы предугадывает встречный полемический вопрос читателя: как же жить без стремления к постижению смысла жизни? Экзотически-отмеченные «море» и «степь», когда-то спасавшие бунтарей-одинок, уже утрачивают свою способность вносить умиротворение в неспокойную душу романтического героя. «Дорога» как устойчивый культурный символ общего пути-поиска так же не способна, с точки зрения субъекта повествования, вывести человека к цели. «Дорога пылит», а это значит, что идя вслед за кем-то человек теряет какую-то часть правды о самом себе и о мире, поскольку значительно снижается возможность само- и мировосприятия. Возможность духовного обновления лирический герой видит не в Пути (на протяжении семи строк он оспаривает этот способ приобретения Истины). Известным до сих пор формам поиска смысла жизни противопоставляется не новый, но до сих пор не актуализированный образ библейского пустычника, сумевшего вовремя остановиться и отстраненно без суеты оценить свое бытие. По-прежнему стихотворение продолжает развивать мотивы романтического и реалистического искусства. Интересно, что в этом фрагменте контрастность в опи-

сании двух систем ценностей уступает место их корреляции: море, степь, дорога одинаково бессильны вывести человека к цели, тогда как «ад столицы» и «адки провинций» продолжают указывать на порочность человеческого общества и отсылают к конкретным литературным топосам (вспомним, например, «Цыган», «Евгения Онегина» А. Пушкина, «Казак» Л. Толстого, «Обыкновенную историю» И. Гончарова, «Адище города» В. Маяковского).

Последний фрагмент возвращает лирического героя из медитативно-ирреального мира в конкретное изначальное пространство («поле», «небо близко», «мерзлая глина») и время («дорассветная тишь»). От начала рефлексии прошло минимальное количество времени, так что «предрассветные сумерки» первого фрагмента к двенадцатому стихотворению оказались неисчерпанными. Но художественное пространство изображенного мира насыщается философскими образами-обобщениями. Рефлексия субъекта, находящегося в поле, где слышно «дыхание звезд», а «мерзлая глина на тысячи верст», воспроизводит тип мировидения пустытника, наказующего плоть и устремляющегося к Небу. Все последующие образы фиксируют идею ожидания, кратковременного замиранья: «в ожидании снега», «дорассветная тишь». Даже «клин дороги» и «собранные гумна», прочитанные через символику русской культуры, становятся сакральными знаками некоего возможного начала. Всякое движение (даже мысли) способно разрушить тот миг, к проживанию которого так трудно шел лирический герой. На состояние созерцания указывает специфический поэтический синтаксис. Первое предложение, исключившее полную информацию о действии субъекта и сдвинувшее акцент на характеристику его состояния в этом поле, принципиально незаконченно; лирический герой как будто забыл о том, что хотел сказать: от предиката в предложении имеется только «В тихом поле». С другой стороны, функция такого вступления сказочно-многообещающая, тем более, что звукопись последующих строк сохраняет интонацию придыхания и шепота. Зло в таком контексте утрачивает свои абсолютные масштабы, персонифицируясь в образе сказочного «Лиха». Замершее в момент созерцания сознание героя как бы не в состоянии логически связать заново прочувствованные явления, и потому оно лишь называет: «...тишь. Клинь..., ...гумна» [12, с.73]. Глагол появляется лишь в последней восьмой строке как попытка предотвратить любое, даже самое незаметное действие («проскользнет»).

Целостный анализ контекста «12 фрагментов» Г. Имамбаева позволил выйти на теоретические обобщения, содержащие информацию о природе этого оригинального жанрового образования. Жанровость фрагментарного контекста направлена на воссоздание картины мира одного мгновения человеческой жизни. Генетически восходящий к романтической и символистской концепциям искусства, фрагментарный контекст возрожден современным мировоззрением не в целях абсолютизации элитарного образа Поэта, а, наоборот, для воссоздания общечеловеческой закономерности образного интеллектуального мышления. Фрагментарный контекст требует от читателя не только максимально высокого уровня филологической культуры, но и знания элементарных законо-

мерностей человеческой психики. Думается, в этом тоже объяснение востребованности этого жанра: уже не только внутри-, но и внелитературные факторы (как то: неблагоприятная политическая обстановка, обесцененность человеческой жизни) мотивируют появление фрагментарного контекста. Фрагментарный контекст содержит информацию о том, как в один миг жизни укладываются хаотически-разнонаправленные мысли всякого субъекта переживания. Удерживает в относительном единстве эти спонтанные образы ищущая интеллектуальная мысль лирического героя.

Изучение фрагментарного контекста не раз выводило на признание специфичности пространственно-временных отношений в данном жанровом образе. Думается, что есть основания сопоставить хронотоп анализируемого произведения с типом «творческого» хронотопа, описанном в известном труде М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» и отражающем постмодернистскую идею культурно-философского симультанализма. В пространственно-временной организации «12 фрагментов» аннулирована категория времени: синонимом мига жизни выступает понятие Вечности. Этот хронотоп «...переносит ценностный центр искусства с результата творческого акта на сам незавершенный процесс творчества» [13, с.24], чем лишней раз доказывает свою постмодернистскую природу.

Специфическое жанровое содержание «12 фрагментов» актуализировано в рифменной организации контекста. Фрагменты чередуются по типу рифмовки: в нечетных соблюдена парная, а в четных – непарная рифмовка. Рифменная композиция удачно коррелирует с логикой диалектически развивающейся образной мысли: каждый фрагмент оспаривает предыдущий текст и содержит материал для полемики с последующим отрывком. При такой организации художественного материала усиливается эффект «колебательного» движения чувства-мысли: от сомнения к утверждению. Заметим, что кольцевая композиция «12 фрагментов» носит двойственный характер. С одной стороны, совпадение художественного времени и художественного пространства в начале и в конце текста «работает» на актуализацию ситуации непознанного мгновения. С другой стороны, 1-й и 12-й фрагменты соединены «нечетным» и «четным» цифровым выражением, что на рифменном уровне проявляется в смене типа рифмовки, а на содержательном фиксируется пусть незначительная, но смена художественного пространства: от желания прогуляться в «предраассветные сумерки», выраженного в первом фрагменте, герой приходит к его осуществлению.

Интересно строится контекст. На границах фрагментов действуют своеобразные межстихотворные «скрепы», сталкиваются и расходятся два типа ассоциаций: 1) ассоциация по соответствию традиционно-бытовому движению мысли; 2) ассоциация поэтическая. Интересно, что первый тип ассоциаций носит характер сознательных «озарений», а второй воплощает работу «закрытого» сознания (или подсознания). На стыках фрагментов ломается привычная читательская традиция «увязывать», «собирать» предшествующий и последующий тексты. Образность каждого нового фрагмента как бы вырастает из предыдущего стихотворения и, стремительно отталкиваясь от нее, устремляется в новое

художественное пространство. В отличие от лирического цикла, где логика движения сюжета и образов проясняется как в хронологически-упорядоченном, так и произвольном варианте прочтения, контекст фрагментов можно читать только в заданной автором последовательности: от начала к концу. Идея воспроизведения процессуальности мышления утрачивается при попытке вычленения фрагмента из контекста, а остается – опрошенная образная мысль, освобожденная от аллюзивной соотнесенности с потаенной романтической концепцией жизни и искусства.

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

5.4 Специфика жанровой организации «эпистолярных» ЛЦ. В эпоху постмодернистской культуры установка на диалогическое размыкание художественного пространства обосновывает трансформационные процессы в границах эпистолярного жанра. В казахстанской поэзии конца XX столетия к посланию обращаются многие поэты. Узнаваемые элементы этого жанра достаточно часто проявляются в современных текстах баллад, толғау, элегий, сонетов, реквиемов, поэм. Наиболее интересны эксперименты с жанром посланий. Обращенность к некоторому субъекту, философичность тематики, приближенность к разговорному языку, биографические аллюзии, усложненность структуры являются отличительными характеристиками эпистолярного контекста конца XX - начала XXI веков. В 1980-2000-е годы к такому типу жанровой трансформации обратились Е. Жумагулов («Письма в настоящее»), Н. Садыков («Письма Иосифу от римского друга»), Е. Зейферт («Цикл из двух писем моему другу по e-mail из Америки»), Л. Латышева («Письмо»), Б. Канапьянов («Письма Хамиду»), И. Полуяхтов («Послания к апостолам»), А. Ширяев («Письма с Понта»).

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

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

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

Хоронили его хорошо.
На руках несли. Провожали.
Сам директор за гробом шел.
Музыканты марши играли [14, с.32].

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

Интересная контаминация жанров наблюдается в контексте А. Ширяева «Письма с Понта», состоящем из двух микроконтекстов и двух стихотворений. В заглавие трех первых «писем» вынесено определение жанров и задан хронологический порядок изложения («Письмо первое», «Письмо второе»); в наименование последнего текста, включающего девять шестистиший, вынесен неязыковой знак логического завершения – точка. Содержание «Писем» образуют философские раздумья лирического героя о призрачной сущности земной действительности. В «Письме первом», состоящем из пяти стихотворений, задана система тем, мотивов, образов, свойственных для всего контекста, отсутствуют признаки эпистолярного жанра. «Письмо второе», представленное одним стихотворением, имеет подзаголовок, где указано имя адресата. В последующем тексте имя «Ольга» не повторяется, но обозначена созвучность имен женщины и Бога («Ольга» – «Ягве»). Обращение («Скажи, священная...»), аллюзии к фактам Её биографии реконструируют скрытую сюжетную ситуацию «курортного романа». В отличие от первого «письма» медитативно-философской содержательности, «Письмо второе» ориентировано на песенно-романсовую форму исполнения. Любовная тематика, принцип синтаксического

параллелизма, риторические фигуры, устойчивый тип строфического оформления, высокая стилистика, ритмика ЯР(4-2), постоянная третья стопа пиррихия, перекрестная женская рифма реконструируют напевную интонацию романса:

Вечерний гость неосторожный
Поет о том неугасимом,
Во что не верить невозможно,
Но знать – увы – невыносимо... [15, с.24].

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

Тип монологической организации речи последнего стихотворения свидетельствует о доминирующем дневниковом характере изложения материала. Риторическое обращение к Ней в конце данного контекста (“Убеди меня...”) вновь размыкает художественное пространство. Таким образом, структуру контекста А. Ширяева образуют четыре типа жанрово-эпистолярных модификаций: философские медитации, эпистола романсного характера, форма “бытового послания” и дневниковых записей.

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

...удалиться долиною тени,
совпадающей с длиною плоти
и высотой виселицы... [16, с.101],

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

Взгляни на нашу радостную тень,
На светлый день, и собери гербарий! [16, с.102].

Эпистолярные контексты плодотворно используют первичный жанровый компонент («письмо») в процессе трансформации субъектного и пространственно-временного компонентов. «Письма Иосифу от римского друга» Н. Сады-

кова состоят из девяти номинативно невыделенных стихотворений, восходят к «Письмам римскому другу» И. Бродского. Характер соблюдения эпистолярного этикета позволяет заметить, что «Письма Иосифу...» более соответствуют жанру дружеского послания, нежели «Письма...» И. Бродского. Определяющим здесь стал фактор вторичности текста Н. Садыкова, созданного методом прямой соотнесенности с текстом-первоисточником. Если «Письма» Бродского создавались как медитации Старшего Плиния, обращенные к старому (почти позабытому) другу Постуму:

Как там в Ливии, мой Постум, - или где там? [17, с.11],

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

Посылаю тебе, Постум, эти книги... [17, с.10]

И. Бродского и

А за книги, друг Иосиф, благодарен... [16, с.119]

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

Рядом ляжет легион, а не один лишь.

Хватит всем земли, чтоб... лечь – на то Империя...

[16, с.120].

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

Важным жанрообразующим компонентом дружеского послания является близость духовно-нравственных, идеологических, религиозных, культурных взглядов собеседников, которая соответствует жанру восточной поэзии назира. Так образуется большое интертекстуальное пространство, крайними полюсами которого является Европа и «Азеопа», поэты Бродский и Н. Садыков, послания, выдержанные в традиции древнегреческих философских писем и восточной назирь. Анализируя типы мировоззрений корреспондентов эпистолярного контекста Н. Садыкова, мы выделили несколько моментов, характеризующих оригинальное сознание автора «Писем Иосифу». Во-первых, это личность, необыкновенно близкая по мироощущению субъекту «Посланий» И. Бродского. Не случайно на все мысли и суждения героя «Писем римскому другу» он отвечает согласием. Сравним:

Нынче ветрено...	и	Да, погода нынче... [16, с.119],
Всё интриги?..	и	И интриги, это в точку... [16, с.119],
Здесь лежит купец из Азии	и	Право, все купцы из Азии
[17, с.10]		лягут здесь же... [16, с.120].

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

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

Я сию в своем саду, горит светильник.
 Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.
 Вместо слабых мира этого и сильных –
 Лишь согласное гуденье насекомых... [17, с.10]

Бродского и

А сидеть в своем саду, включив светильник,
 Не дадут, не уповай – задуют тут же.
 А гуденье? Несоглас?.. Унасекомят.
 Слабость сильных не волнует: бывает хуже [16, с.120].

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

...не Империя. Ногами

вышло вверх – на чем стоим? [16, с.120]

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

Все купцы из Азии лягут здесь же...,

Рядом ляжет легион, а не один лишь.

Хватит всем земли, чтоб...лечь – на то Империя

[16, с.120].

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

...престол поэзии не займет уже никто.

На полках – мыслей скопище. А может, кладбище?

Взгляд, Иосиф, твой – у изголовия Ничто [16, с.122].

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

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

1. ... в неприличный осенний час я пытаюсь лечь... [18, с.20]

2. ... скоро начнет светать... [18, с.21]

3. ... время почти вплотную подходит к ночи... [18, с.22]

4. ...Скоро лето.

Нынче под полночь снова

Я признаюсь тебе в любви.

...это март [18, с.24]

5. Ночь не ведает большей опасности, чем рассвет... [18, с.25]

Жанровое своеобразие контекста не перекрывает определение «письма». Элементы эпистолярного стиля (обращения, речевые фигуры недоговоренности, повторений, умолчаний, сомнений) декодируют не столько письмо как текст, нацеленный на размыкание миров двух респондентов, но дневник как эпистолярный жанр, обращенный к самому пишущему. Например, в «Письме первом» система риторических обращений («... верь, любимая», «Так вот знай: я был прав...»), фрагментарность изложения мыслей, повтор ключевой фразы «не чувствую, где ты», психологические «зазоры» между отрезками текста, помеченные многоточиями, синтаксис «потока сознания», в первую очередь, от-

ражающий состояние пишущего и менее всего учитывающий нормативный фактор письменной речи, - названные особенности текста свидетельствуют о том, что для лирического героя приоритетными являются параметры односторонней исповедальности, не предполагающей последующего отклика:

...Всей болью тела

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

сторожить пустоту и не чувствовать, где ты... [18, с. 29].

Дневниковый тип повествования подчеркнуто сосредоточен на ощущениях самого пишущего. Тексты большинства “писем” начинается местоимение “я”:

Я не чувствую, где ты... [18, с.19]

Я простил... [18, с.23]

Я не знаю, кому и за что я подарен... [18, с.27]

Я снова здесь... [18, с.28].

Но в последнем, девятом, письме полное двусоставное предложение заменяется на определенно-личное:

Отрекаюсь от всех

Непридуманых мною побед... [18, с.31]

Здесь же обнаружилась диалоговая сущность жанра письма, активно пробудился интерес к другому “я”. Примечательно, что желаемое вхождение в пространство жанра, заявленного в заглавии, кодируется драматургическими образами действия и состояния:

Что ж... не хочешь? Иди...

Мне пора, не держи мою кисть...

Не могу... не гляди...

Заклинаю тебя, отрекись!

Позволяю сейчас

Успокоиться карандашу... [18, с.32]

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

В “Письмах с Понта” А. Ширяева пространственно-временной “кругооборот” проявляется на разных уровнях сложного контекстного единства и активно трансформирует функциональность эпистолярного стиля. Частые обращения к Богу (“Отче, что нам...”), к абстрактному “уважаемому Некто”, к смерти (“Ах, сестра моя, смерть...”), к Ней – любимой женщине спровоцированы неудовлетворенностью системой “подневольных” общественных отношений,

... где любая идея чревата, увы,
Эмбрионом насилия; где изначально правы
Только те, кто бесплодны, а следственно,
и бесполезны... [15, с.26],

а также несоответствием ограниченно-упрощенного типа мировидения человека, с одной стороны, и многообразия, незаконченности Бытия "...без пределов и формы, без смысла и звука...", с другой. Эпистолярный диалогизм кумулируется спиралью возвратно-поступательного развития темы и поднимает планку требований лирического героя, пытающегося решить масштабную задачу: "...разобраться в мерцающей массе..." реальных отношений.

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

Где жив отец и мама с нами рядом,
Где все потом: дорога без конца,
И высь небес, и камни под ногами,
И смерть отца... [14, с.34]

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

И ночью проснуться от боли... ,
И колос, убитый свинцом... ,
И воет надрывно фугас... ,
И снова недвижно мальчишка... [14, с.33].

Оригинально формальное строение «Цикла из двух писем моему другу по e-mail из Америки» Е. Зейферт [19]. В одном контексте синтезируются жанры и жанровые формы. Первое стихотворение имеет заголовок «Рондо», второе – «Триолет». По авторскому определению, и первый, и второй второй тексты являются письмами, в процессе интертекстуального взаимодействия образующи-

ми цикл. К признакам эпистолярного жанра можно отнести факт наличия адресата и обращений («любимый, молчи...»), прослеживаются глубоко личностные субъектно-субъектные отношения между двумя людьми. Но, в целом, форма и содержание эпистолярного жанра намеренно нарушены. Форма выражения чувств, эмоций не вмещаются в рамки традиционного жанра письма, но соответствуют обновленному способу общения по e-mail. Героиня не раскрывается до конца, оставляя за собой право на недосказанность. Предельно индивидуализированный облик лирической героини проявляется в изысканных стихотворных формах, которые она выбрала для сообщения. Триолет, как и рондо, - твердая форма (восьмистишие с рифмовкой АВАА АВАВ, где первое двестишие повторяется в конце строфы, а первая строка совпадает с четвертой). Рондо – это также твердая форма, но в пятнадцать строк на две рифмы, где повторяются первая и вторая строки в конце строфы, а первая – в девятой. В “Триолете” Е. Зейферт практически все предложения состоят из подлежащего и сказуемого, причем, последнее выражено существительным. В “Рондо” сказуемые выражены глаголами в настоящем времени: “говорят”, “не спишь”, “пишешь”, “закрывает”, “ощущаю”. Особую роль в цикле играют рефрены, в которых заключены важные мысли. В “Триолете” строка “Облик твой – виртуальные буквы” каждый раз несет новый смысл, сначала фиксируя Его ирреальность, затем выражает Её откровение о бессилии человека перед пространством. В “Рондо” рефреном проходит стих “Солнца свет – только символ”. Эта строка наращивает контекстуальную мысль об условности всех рассудочных категорий, создаваемых человеком. Объединенные контекстом, эти идеи замыкают круг поисков: если человек бессилен перед пространством, то тщетны и его попытки как-то объяснить мир. «Кольцо» недоумения вбирает в себя явления и образы внешнего мира («облик твой», Солнце). Две половинки «кольца» стягиваются ядром необыкновенно одухотворенной жизни лирического героя. Богатый метафорический ряд непосредственно характеризует «адресанта». Яркая библейская образность («...живу в твоём ноутбуке - / Ирреальном квадрате Эдема»), развернутые метафоры, привлекающие к сравнениям как малые («зерна клавиш»), так и более масштабные сущности («круглым телом вода...», «светила смеются...») входят в противоречие с лексикой узкотерминологического («модем», «экран», «клавиши», «ноутбук», «монитор», «коннект») и вещно-физического значения («пальцы», «мышцы», «запах», «кожа»). Такое столкновение лексико-семантических пластов материализует главную идею художественного текста: истинная идея Бытия не поддается дешифровке на язык прагматически-познаваемых понятий, и человек обречен на это высокое непонимание.

Характер трансформации эпистолярного жанра несет насыщенную информацию о литературном процессе конца XX века. Наличие объекта послания и сопряженный с ним художественный интерес позволяют типологизировать названные виды контекста на эпистолярный, эстетической сверхзадачей которого является предельная субъективация лирического переживания (к ним относятся «Письма в настоящее» Е. Жумагулова, «Письма с Понта» А. Ширяева, «Письмо» Л. Латышевой) и дружеское поэтическое послание, симптоматичность ко-

того проявляется в его контаминированности с жанром назира. Опосредованное неофициальное общение лиц (адресата и адресанта), доверительные отношения между корреспондентами, характеризующиеся достаточной свободой, наличием ритуальных эпистолярных элементов (обращение, подпись, дата, место написания), не ориентированное на получение ответа – перечисленные признаки свойственны жанрово-синтетичному контексту Н. Садыкова «Письма Иосифу от римского друга», частично – «Послания апостолам» И. Полуяхтова.

Отличительной чертой жанрово контекстных образований последней трети XX века является двунаправленный интерес к лирическому и эпическому аспектам повествования. Тенденция к межродовым смещениям, взаимопроникновениям, осуществляясь в разных вариантах, получила наиболее полное и последовательное выражение в жанровых контекстах с проявленной установкой на воспроизведение «циркулярного» (Р. Барт) времени и пространственного круговорота как примет архетипического мифологизма. Сопротивопоставленность различных модусов высказывания (по родовой теории Ж. Женетта) формально выразилась на уровне монтажной композиции, синтезирующей разрозненные элементы повествования в качественно новое художественное единство. Нередко подобные жанровые конструкции так преобразуют изначальную жанровую картину мира, что появляется возможность фиксации элементов других лироэпических жанров. Воспроизведение жанровой картины мира в монтажной художественной структуре позволяет перераспределить некоторые жанровые свойства, усилить эпическое начало даже в том случае, когда первоэлементом контекста является лирический жанр.

Вопросы для самоконтроля к 5 разделу:

1. Какие подходы к изучению ЛЦ существуют в современной науке?
2. Чем обусловлена актуализация циклической структуры в поэзии конца XX века?
3. Типы и функции заголовков в ЛЦ.
4. Особенности субъектной организации ЛЦ.
5. Специфика пространственно-временной организации ЛЦ.
6. Роль лексики в создании циклической целостности.
7. Проблема соотношения лирического и эпического начал в циклическом контексте.
8. Чем авторский цикл отличается от собранного (“редакторского”)?

Задания для самостоятельной работы:

1. Изложите концепцию ЛЦ по работе одного из теоретиков литературы. Обозначьте сильные позиции исследования.
2. Объясните, почему свойства первичного жанра могут претерпевать изменения в циклическом контексте?
3. Можно ли заменить определение «ЛЦ» на интертекст? Почему?

4. Проанализируйте циклический элегический контекст (по выбору). Докажите, что циклическая структура меняет содержание элегии как жанра.
5. Сохраняет ли сонет в цикле сонетов положение лидирующего жанра? Мотивируйте ответ, используя тексты Приложения.
6. Как формируется целостность цикла фрагментов (на материале текста по выбору)?
7. Как ЛЦ преобразует твердую жанровую форму? Приведите примеры из современной поэзии Казахстана.
8. Дайте анализ эпистолярного цикла (по выбору). Как контекст меняет лирическую природу послания (письма)?
9. Как активно задействованы жанровые признаки газели (или рубаи) в процессе циклообразования? Мотивируйте ответ примерами из текста.
10. Пересоздается ли жанровость хокку в циклическом контексте? Аргументируйте ответ, используя тексты современных авторов Казахстана.

ЛИТЕРАТУРА К 5 РАЗДЕЛУ:

1. Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики. - Кемерово, 1983. - 106 с.
2. Лебедев Ю.В. Становление эпоса в русской литературе 1840-1860 гг. (Проблемы циклизации). Автореф. ... докт. филол. наук: 10.01.08. - Л.: ЛГПИ, 1979. - 24 с.
3. Бес ғасыр жырлайды. – Алматы, 1985. - I т. - 384 б.
4. Байтанаев Б.А. Истоки жанра: формирование и пути развития казахского рассказа. - Алма-Ата: Мектеп, 1987. – 88 с.
5. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 130 с.
6. Киктенко В. Город. - Алма-Ата: Жазушы, 1982. – 96 с.
7. Дубровская В.В. Нелинейность литературного произведения в трудах П.А. Флоренского // Культура и текст. Вып.1: Литературоведение. - СПб. – Барнаул, 1997. - Ч.1. - С. 12-15.
8. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // ВМУ. - Сер.9. Филология. – 1995. - №5. - С.170-173.
9. Жовтис А.Л. Единственная книжка стихов. - Алматы: Фонд XXI век, 2001. - 108 с.
10. Кобрин К. Рассуждение о фрагменте // Новое литературное обозрение. – 2002. - №2 (54). - С. 229-235; Горалик Л. Собранные листья (об одном и том же всегда об одном и том же) // Новое литературное обозрение. – 2002. - №2 (54). - С. 236-245; Давыдов Д. Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы) // Новое литературное обозрение. – 2002. - №2 (54). - С. 246-251.
11. Зейферт Е.И. Жанр отрывка в русской поэзии первой трети XIX века: Автореф. ... канд. филол. наук: 10.01.08. - Алматы: АГУ им. Абая, 1999. - 21 с.
12. Имамбаев Г. Нерв на воле. - Москва, 1999. – 80 с.

13. Русская литература XX века. - Екатеринбург, 1995. - Вып.2. – 188 с.
14. Иртышанка. Сб. стихотворений /Сост. Н. Чернова. - Алма-Ата, 1984. – 56 с.
15. Ширяев А. Письма с Понта // Простор. – 1991. - №4. - С.23-26
16. Конкурс “Сорос – Казахстан - дебют”. Стихотворения. - Алматы: Жибек жолы, 1997. – 147 с.
17. Сочинения Иосифа Бродского. – СПб: Пушкинский фонд, 1998. – Т.III. – 312 с.
18. Жумагулов Е. Письма в настоящее. // Е. Жумагулов. Ерболдинская осень. – СПб, 2005. – 84 с.
19. Зейферт Е. Малый сборник. - Караганда, 2002. – 136 с.

РАЗДЕЛ 6. ПОЭМА КАК РЕПРЕЗЕНТАТИВНЫЙ ЖАНР ОБНОВЛЯЮЩЕЙСЯ ПОЭЗИИ КАЗАХСТАНА

6.1 Генезис поэмы. Проблемные аспекты жанра. Стремление наиболее полно и глубоко исследовать взаимообусловленность человека и истории, жизни личности и сложного современного мира, потребность охватить в едином художественном целом живые и противоречивые сцепления мыслей/чувств индивида в связях с общественными процессами, запечатлеть характерные эпизоды, сцены, раскрывающие закономерности общественного развития, - все это ведет к поиску таких поэтических жанров, которые включают непосредственные лирические переживания, философские размышления, пластически-живописные зарисовки и напряженное динамическое повествование, столкновение идей и характеров, воссоздающее широкую картину эпохи. Отсюда интерес к более масштабным лироэпическим жанрам, позволяющим соединить эпико-повествовательное и лирико-философское начала. Жанром, ответившим потребностям нового времени, синтезировавшим непосредственные лирические переживания, философские размышления, динамичное повествование, драматическое столкновение мировоззрений, в поэзии Казахстана рубежа II – III тысячелетия становится поэма. Аналогичным явлением отмечено поэтическое возрождение в России и Европе. Достаточно назвать имена С. Малларме, М. Палмера, М. Хюгли, В. Месяца, А. Парщикова, А. Драгомощенко, Т. Кибирова и других поэтов – авторов современных поэм, чтобы получить информацию о характере переживаемого культурного периода. При этом следует отметить, что обновление поэзии Казахстана меньше всего происходит под влиянием литератур европейско-американского и российского регионов. Анализ отечественной поэмы позволил убедиться в глубоко самобытных процессах её жанрового преобразования.

В историко-литературном и теоретическом аспектах современная поэма представляется недостаточно изученной. Литература только начинает вырабатывать образцы поэм обновленного типа. Но таких произведений появляется все больше: поэмы Б. Канапьянова («Послесловие. Поэма-хроника», «Человек, которого я не видел. Поэма-портрет», поэмный контекст «Звездный час»), «Виртуальная поэма на фоне сверхреальности» Д. Накипова «Близнецы» и его

же книга поэм «Песня моллюска», «Барсакелмес» И. Сапарбаева, «Өкінішті өткелдер» Қ. Мырзалиева, «Қаныш-жұлдыз» қарсы алды» К. Салықова, «Арман. Метапоэма» М. Райымбекұлы, «Приди и останься. Маленькие поэмы» Н. Черновой, «Он үш. Цикл-поэма» И. Оразбаева, поэмы Д. Грунина «По стропам строк» и «Фантазмагория бытия», «поэма-фрагмент» М. Исенова «Житие можжевельника в дождь», «Аттила» О. Жанайдарова, «Смерть-шоколадка. Лироэпический верлибр. Шокопоэма» Е. Зейферт, «Бас сүйектер» Н. Айтұлы, «Формула забвения» Л. Медведевой. Каждое из названных произведений является веским аргументом в пользу нашей гипотезы: поэма находится в центре жанрового эксперимента поэта-соотечественника и кумулирует все способы жанровой трансформации.

Общим местом в теории жанра XX века стало утверждение о том, что истоки поэмы необходимо искать в эпосе. Если говорить о существовании закономерностей реорганизации этого жанра, то поэма в каждый крупный исторический период обновляется через возвращение к эпическим праистокам, но только всегда в неповторимом, качественно преобразованном облике. Возвращается к эпосу и казахстанская поэма нового тысячелетия. Корнями уходящая в фольклорное прошлое, поэма порубежья по-новому востребовала память жанра, тщательно реконструировала национальные героический и лироэпос, актуализировала мировой опыт поэмообразования.

Казахский героический эпос формировался в трудные и значимые для народа годы, в период образования казахской народности, борьбы за национальную независимость, развития земледелия, ремесел, торговли. В основу героического эпоса была положена память народа о самых значительных событиях исторической жизни. Создание поэм героического содержания можно рассматривать как акт самоутверждения нации. Многолетняя изнурительная борьба великих батыров с джунгарскими войсками отражена в эпосах «Алпамыс батыр», «Қобланды батыр», «Қамбар батыр» и подвергается переосмыслению в современных текстах не только как дань памяти реальным деятелям прошлого, но как свидетельство готовности современника войти в то же пространство героической эпохи, как присяга на верность национальной идее.

Национальный лироэпос отразил иной уровень духовного развития народа. Поэмы «Қозы Қорпеш и Баян Сұлу», «Қыз Жибек», заменившие мифологического героя на «обыкновенного» человека, выдвинувшие на первый план мотив преодоления жизненных испытаний, борьбы за личное счастье, стремятся к «выравниванию» процесса миропознания, где уже не только батыр, но любой человек может заявить о своем стремлении к жизнотворчеству. Занимательность и реалистичность, стилистическая многомерность казахского лироэпоса позволила А. Пушкину назвать его первым народным романом.

Развитие письменной литературы, влияние восточной поэзии в свое время раздвинули границы казахской системы жанров. Наряду с восточной темой в казахский фольклор и письменную литературу вошли литературные формы восточной поэзии: рубай, газель, маснави, мухаммас. Дастаны и киссы, написанные с использованием этих форм, оказали большое влияние на словесное

творчество казахов. По сюжетно-композиционному типу собственно казахские дастаны подразделяются на дастаны, разрабатывающие фольклорные сюжеты, и дастаны, в основу которых положены реальные события. Дастаны на восточные сюжеты были апробированы в поэзии Шакарима, С. Торайғырова, Ә. Найманбаева, Ә. Тәнирбергенова, Т. Ізтілеуова, тогда как реалистические дастаны создавались, преимущественно, на рубеже XIX-XX века и повествовали о трагических исторических ситуациях. Оба типа дастанов используют жанровые возможности героического эпоса и лироэпоса, сказки, восточного романического дастана.

Кисса как жанр родился и окреп между устной и письменной литературой казахов. Жанр кисса был популярен в казахской среде до того, что иногда образцы народного творчества до революции печатались как «кисса» (например, «Кисса Айман - Шолпан»). Кроме того, под жанровым подзаголовком «кисса» печатались стихотворные тексты и поэмы на гуманистические, духовно-нравственные, религиозные, любовные темы. Кисса-хикаяты разрабатывают причудливый сюжет, изобилующий мифологическими, сказочными, фантастическими элементами. Герои кисс способны находить выходы из самых сложных ситуаций и достигать поставленных целей. Так кисса расширила тематическое и сюжетное своеобразие казахской народной поэзии.

Современная поэма по-новому перераспределяет “удельный вес” героического эпоса, лироэпических поэм, дастанов, кисс. Активное обращение к праисточникам культуры и истории не могло не задействовать в сюжете, мирообразе современной поэмы памяти о героическом эпосе. Логика развития последнего априорно усвоена творцом современной поэмы: “...чем глубже и дальше уходит он /эпос – Ж.Ж.Т./ корнями в древность, в прошлое, тем шире его панорамный “охват”, тем раскованней его фантастичность, тем причудливей его образность. И, наоборот, чем ближе он к новому времени, тем явственней в героическом эпосе тенденция к ограничению изображаемого периода, к отражению подлинных исторических событий и исторических лиц” (М. Каратаев [1, с.50]). Поэмы современности, в основном, сосредоточены на исследовании обоих полюсов героического – древнейшего и того, который находится ближе к настоящему времени. Чаще всего эта информация вынесена в заглавия поэм: “Сарыарқа пирамидалары” Ұ. Есдәулетова, “Нарынқумская трагедия” М. Шаханова, “Отрарская поэма о побежденном победителе, или Просчет Чингисхана” М. Шаханова, “Бейбарыс” А. Ершуовой, “Бабалар бесігі (эпикалық эскиз)” Т. Рақым. Абсолютная погруженность в ход исторических событий древнейших и сравнительно недавних лет рождает то чувство свитости с бытием, которое, по всей видимости, в далекие времена переживал современник Алпамыса, Қобланды, Қамбара или Қозы-Корпеша.

Путь к лирической поэме с заявленным новым историческим сознанием необходимо пролегает через обращение к реальному факту, документу, к нетрадиционным жанрам и в этом смысле он обречен на некоторое отторжение от фольклора. На трансформацию казахстанской поэмы порубежья повлияли жанры восточной литературы – дастана и киссы, и в первую очередь, - дастаны,

возникшие на основе реальных событий. Главной жанровой особенностью этих дастанов является "... ярко выраженная социальная направленность, ... реалистическая трактовка образов, наличие следов индивидуального творчества и влияние литературы XIX-XX века... Главное то, что героем таких дастанов является сам "автор", создавший дастан..." (Б.У. Азибаева [2, с.9]). Думается, в этом отношении многие поэмы новейшего времени можно назвать "террородастанами", как определил Д. Накипов жанр одной из первых поэм "Близнецы". От восточных дастанов и кисс казахстанская поэма конца XX – начала XXI веков унаследовала сюжетность и четко выраженное отношение автора и героя к событиям историко-политической, культурной, религиозной значимости. Культура постмодернистского диалогизма не смогла изменить специфически-национальной формы выражения индивидуально-авторского сознания: монологическая сосредоточенность героев на своей мысли/чувстве продолжают характеризовать субъектный уровень организации поэм, авторы которых оказались или под воздействием, или носителями казахской этнокультуры. Примечательно, что к обозначенному типу выражения авторского сознания тяготеют почти все поэты-казахстанцы, обратившиеся к жанру поэмы. Диалог и прямая речь, характерные для национального лироэпоса, "сокращаются" до риторических фигур, обращений к предполагаемому собеседнику, замещаются заметной стилистической экспрессией, введением эмотивной лексики.

Так же, как персонажи казахской лироэпической поэмы, герои-современники не совершают героических поступков, но отстаивают нравственные ценности, противопоставляя свою жизненную позицию общему укладу вещей. Поэма начала III тысячелетия обратилась к таким приемам раскрытия внутреннего мира героя, которые не расходятся с его этнокультурой. Монолог или раздумья в жанре толғау, «аккуратная стилизация» (А.С. Исмакова) фольклорных жанров позволяют автору порубежной поэмы найти наиболее специфичный поэтический миробраз: только через «укорененность» в народной культуре современник может обрести силу самостояния, органически необходимую для процесса житнетворчества. Такая зависимость от ментальных сдвигов, происходящих в обществе, не случайна. Она заложена в самой модели поэмы.

На протяжении всей истории письменности поэма сохраняет два структурно-содержательных центра: интерес к судьбе народа, нации, с одной стороны, и творческой личности, с другой. Поэт и мир – таковы равновеликие константы лироэпоса. Соответственно духу времени в фокусе эстетического переживания оказывается то одна, то другая доминанта, что проявляется в смене господствующего типа поэмы – эпической или лироэпической. Интерес к лироэпической поэме обнаруживается тогда, когда личность начинает сознательно проявлять активность души и гражданские качества, когда феномен человека начинает осознаваться как общественно значимый. Так, зарождение поэмы с приоритетно личностным началом относится к эпохе Возрождения, когда в связи с кризисом церковной идеологии и формированием новых экономических отношений наметился интерес к человеку. Героем поэмы выступает обыкновенный человек с кругом своих чисто человеческих интересов. В последующих эпохах

актуализация лироэпических поэм также связывалась с идеей раскрепощения творческого начала в человеке. Дух антропоцентризма мотивирует художественно-эстетические реформы начала XIX, рубежа XIX-XX и XX-XXI веков.

Развитие поэмы можно уподобить циклически повторяющемуся встречно-возвратному движению от поэмы эпической к лирической. Логика необходимых преобразований героико-классических поэм XVIII века, второй половины XIX и отдельных фрагментов XX века продиктована одними и теми же причинами. Подчиненность авторской позиции идеологии государственного значения, схемность сюжетов и образов, нормативность эстетики, работающей на идейно-художественное единообразие поэмы, изнашиваются вместе с идеей сопутствующей государственности. Но переход к лирической поэме наблюдается раньше, чем происходят реальные изменения в обществе. Дух надвигающихся перемен прочитывается в принципиально обновляющемся типе лирических поэм, исподволь вытесняющих приоритет эпических. Выраженная литературно-родовая синкретичность, повышенный лиризм повествования, проявляющиеся в сосредоточенности на изображении жизни человеческой души, во фрагментарном построении поэмы, в особой эмоциональной выразительности, - все свидетельствует о выходе человека из старой системы ценностей. Пользуясь термином В.М. Жирмунского «центростремительность», очень удачно определившим специфику сюжетостроения лирической поэмы, можно наглядно представить пульсационный центростремительно-центробежный генезис поэмы. Законы центростремительности собирают повествование вокруг личности героя, его внутренних переживаний, окрашивают собой фабулу, становятся лирическим выражением внутренней жизни поэта, но в ситуации самодостаточности этот образ мира утрачивает возможность гармонизации отношений «человек - общество» и выходит на поиск выравнивающей эпической эстетики, в которой художественные закономерности подчинены центробежным силам: от изображения личности автор «уходит» к народу, к сюжетам историко-героической значимости, к масштабности и определенности изображения событий как основным качествам текста. По прошествии лет обесценивается и этот тип поэмы, и все возвращается на круги своя. Это интерпретационное представление о причинах возвратно-поступательного развития эпической и лирической поэм не рассматривает вопроса о *конкретных* факторах развития названного жанра.

Наглядно-схематическое представление о взаимозависимости эпической и лирической поэм позволяет обнаружить интересную закономерность развития изучаемого жанра. Если выстроить историко-хронологическую «кардиограмму» жанра поэмы, то можно заметить, что частотность обращений к названному жанру возрастает с приближением к новейшему времени: богатырский эпос дописьменного периода – эпос Древней Греции – поэма эпохи Возрождения – поэма эпохи классицизма – романтическая поэма начала XIX века – эпическая поэма второй половины XIX века - лирическая поэма рубежа XIX-XX веков – эпическая поэма XX века (литература советского периода) – лирическая поэма рубежа XX-XXI веков. Признавая условность такого схемного представления движения жанра, выдвигаем тезис о том, что лироэпос – сложный «эстетиче-

ский продукт» нарастающей цивилизации: с одной стороны, лирическая поэма – гимн человеку, провозглашающий его духовную самодостаточность; с другой стороны, идея утверждения свободы человека в художественной литературе во все времена рождалась в силу действия внешнего грубого давления на личность. Соответственно, второй план всякой лирической поэмы – тревога о человеке и человечестве, способ привлечь внимание на неблагополучие в отношениях общества с Личностью.

Вышеизложенное представление о генезисе интересующей нас лирической поэмы объясняет причину актуализации обозначенного жанра в отечественной литературе (а также в литературах других бывших союзных республик) на рубеже тысячелетий. К нелитературным факторам развития лирической поэмы относятся, конечно, события идеологического, социально-политического, экономического характера, обрекшие дружественные государства на десятилетия кризиса. Параллельно с распадом советской государственности назрели необратимые процессы в мировом сообществе. Дискредитация институтов веры, знания, появление массовой культуры, направленной на обезличивание человека, стихийные бедствия, чинимые природой, кровавый террор, насаждаемый самим человеком, непредсказуемость трагедий и бессилие человечества перед фактом их свершения, а также необходимость подведения итогов, вызванная сменой тысячелетий, – эти и многие другие явления детерминировали необходимость обновления мироощущения человека. *Новым историческим мышлением хотелось бы назвать нарождающийся тип сознания современника, который уже не отделяет свое частное бытие от событийности глобального значения, поскольку в сегодняшнем дне не действует ни один способ укрыться от драматизма Истории.* В известном смысле можно говорить о появлении нового типа личности, наиболее яркими представителями которых являются прежде всего авторы поэм, почувствовавшие требования времени и откликнувшиеся на них.

Собственно литературным фактором развития лирической поэмы можно назвать тенденцию к поэмообразованию, которая угадывается в стремлении поэтов на протяжении предшествующих десятилетий к подаче Слова в контексте – в контексте поэтического цикла, раздела, книги стихов. Возрос интерес к жанрам толғау и баллады, ориентированным на лироэпическое постижение действительности. Появилось много жанровых экспериментов, синтезирующих содержательность жанров различных видов искусств и литературного этногенеза и таким образом разрабатывающих новый образ мира как альтернативу поэчному мирообразу. К подобного вида текстам относятся векзамеры и поэмы Б. Канапьянова, жанрово-контаминированные поэмы К. Салықова, М. Райымбекұлы, И. Оразбаева, Н. Черновой, Е. Зейферт, Д. Накипова, Д. Грунина, Х. Булибекова, «эпические эскизы» С. Ақсұңқарұлы и Т. Рақым, «Тетрадь на двоих» Л. Леонова и Ю. Полуяхтова, «Тетрадь провинциального хирурга» А. Корчевского, книжные контексты Д. Накипова, В. Киктенко, А. Соловьева, А. Кодара, А. Корчевского.

О поэме написано очень много. Нет такого второго поэтического жанра, который был бы так отмечен вниманием литературоведов XX века, как поэма.

Вопрос о сущности жанра поэмы продолжает оставаться открытым: в работах ученых отсутствует концепция жанра, позволяющая корректно вести разговор о поэме, что проявляется в «разнобное» определений поэмы вообще и поэмы лирической, в частности. В исследовании о русской поэме конца XIX – начала XX века Л.К. Долгополов показывает, как возникает «синтетический жанр», «новый тип стихотворной эпопеи» [3, с.144]. Г.Н. Пospelов настаивает на том, что «...и родовые, и жанровые свойства произведений – это не свойства их формы, *выражающей* содержание, это типологические свойства самого их художественного *содержания*» [4, с.206]. Соответственно, поэмой исследователь называет «... всякое ритмически организованное письменное эпическое произведение в его отличии от повести и эпической песни» [4, с.207]. Н.А. Гуляев оставляет вопрос о жанровом содержании поэмы принципиально открытым: «До сих пор нет единого мнения относительно её /поэмы/ родовой специфики. Правда, большинство исследователей считают её разновидностью эпики. Но раздаются также голоса о том, что поэма в связи с разнохарактерностью способа изображения жизни принадлежит к нескольким родам – эпическому, драматическому, лирическому. Эта точка зрения мотивируется тем, что наряду с поэмами эпическими, где наличествует повествование, существуют поэмы лирические, лишенные сюжета, а также драматические, в которых события развиваются в форме диалога...» [5, с.123]. Та же размытость научного представления о жанре поэмы прочитывается в академическом «Введении в литературоведении» Г.Л. Абрамовича, в котором поэма представлена как лироэпическое произведение, воспевающее какие-либо величественные события, возвышенные характеры или прекрасные человеческие деяния. Аналогично неконцептуальную трактовку жанра дает «Литературный энциклопедический словарь». В.Е. Гусев утверждал, что о поэме можно говорить только в самом общем плане, что поэма как жанр - это историко-теоретический сюжет, а не реальность литературного процесса: «Существуют жанры поэмы, но нет жанра поэмы» [6, с.5].

Суждения о жанровом содержании поэмы даны, как правило, вне соотнесения с ядром и памятью жанра, жанровыми категориями, факторами возрождения поэмы. Наиболее исследованной является субъектная организация поэмы. Наблюдения ученых сходятся на приоритете жанрообразующего личностного начала: «... личность ... самим поэтом поставлена перед необходимостью в этих обстоятельствах действовать» (И.Г. Неупокоева [7, с.35]); «... герой не выделяется из массы, а отделяется от неё» (М.Я. Поляков [8, с.344]). Интересные суждения о роли субъектного компонента можно также обнаружить в работах Л.Г. Бирюковой, В.П. Киканс, Г.А. Червяченко.

Такие исследователи, как, например, В.М. Жирмунский, Л.К. Долгополов, М.Л. Числов, Г.А. Червяченко, А.С. Карпов, С.А. Коваленко, не ставят целью создание универсальной модели жанра поэмы, работающей на разном историко-литературном материале. Обнаруженные ими жанровые признаки поэмы действуют или применительно к культуре конкретного времени, или размываются до общих понятий, не способных вместить объективную жанровую ин-

формацию. Предлагаем осмыслить научный опыт предшественников с позиции определенной жанровой концепции.

Примечательно, что В.Г. Белинский, формулируя начальные положения теории жанра, дал почти избыточную информацию о лирической поэме: "... Хотя новейшие стихотворные поэмы, образцы которых представляют поэмы Байрона и Пушкина и которые в эпоху своего появления назывались *романтическими поэмами*, - хотя они по явному присутствию в них лирического элемента, и должны называться *лирическими поэмами*, но тем не менее они принадлежат к эпическому роду: ибо основание каждой из них есть событие, да и самая форма их чисто эпическая. Впрочем, это уже эпопея нашего времени, эпопея смешанная, проникнутая насквозь и лиризмом, и драматизмом, и нередко занимающая у них и формы. В ней событие не заслоняет собою человека ...” [9, с.41]. И далее: "...В новейшей поэзии есть особый род эпоса, который не допускает прозы жизни, который схватывает только поэтические, идеальные моменты жизни... Этот род эпоса один удержал за собой имя “поэмы” [9, с.325-326].

Мотивируем причины столь столь объемного цитирования. В.Г. Белинским определены основные признаки поэмы как жанра: обязательное присутствие личности, задающей тональность и эмоциональное напряжение поэтической мысли, центрирующей поэменный мирозобраз; выраженность тенденции к взаимообогащающему синтезу родовых начал в пределах поэмы; сюжетная организация структуры произведения; а также им замечено свойство поэмого хронотопа. На наш взгляд, самым слабым местом в современной теории жанра поэмы является отсутствие представлений о специфике пространственно-временной организации поэмы, тогда как именно хронотоп художественного произведения содержит информацию о жанровой картине мира. Первым литературным критиком XIX века было замечено *свойство поэмого хронотопа к сопротивлению обыденности*, к очищению содержательной и эстетической “зашлакованности” художественного образа мира (“... род эпоса, ...который схватывает только идеальные моменты жизни...”). Условно такой хронотоп можно назвать *хронотопом очищения и сопротивления*. Конечно, термин “хронотоп” (или близкое по смыслу определение) в работах В.Г. Белинского отсутствует, но наблюдение от этого не теряет актуальности.

Анализ трудов современных литературоведов показал, что специального интереса к характеру поэмого хронотопа наука XX века не проявила. Изучая жанровые закономерности поэмы на новейшем историческом материале, редкие исследователи пытались дать свое видение поэмой организации пространства и времени. Л.И. Тимофеев, выясняя жанровое своеобразие поэм В. Маяковского, акцентировал внимание на том, что “... многие поэмы Маяковского... представляют собой своеобразную лирическую эпопею, в которой происходит раскрытие многомерного лирического характера, воплощающего *грандиозные общественные противоречия*... /курсив наш – Ж.Ж.Т./” [10, с.71]. Как видим, откровение о свойствах хронотопа прозвучало почти безотчетно. В.А. Зайцев, анализируя систему образов-двойников лирического героя в “Поэме без героя”

А. Ахматовой, замечает: “Они /условные персонажи – Ветер, Тишина/ возникают, когда нужно дать наиболее полную характеристику сложного и противоречивого времени и свидетельствуют, насколько зрелым и глубоким стало у поэта чувство эпохи и истории...” [11, с.56]. Но и это наблюдение не получило статуса жанрового признака поэмы вообще, а прозвучало как информация о субъективно-авторском художественном мировоззрении. И этот факт удивляет, поскольку на этой же странице размышлений об известной поэме Ахматовой В.А. Зайцев апеллирует к цитате К.И. Чуковского: “... в “Поэме без героя” есть самый настоящий герой, и герой этот – Время” [11, с.56]. О том же жанровом признаке поэмы рассуждает М.Н. Серова, изучая структурную модель поэмы А. Ахматовой “Поэма без героя”: “Для автора “Поэмы без героя” характерно стремление вступить в спор с самим собой вместо того, чтобы устранить противоречия в тексте...” [12, с.15]. Из всего корпуса трудов, посвященных изучению жанровой природы лирической поэмы, идея противоречия более конкретно наделена функциями жанровой категории в работе С.В. Бурдиной, объектом научного интереса которой также является поэнное творчество А. Ахматовой.

Лирическая поэма – жанр обновляющегося времени. Заметим, уже не кризисного, но обновляющегося. В литературу переходного времени лирическая поэма приходит, как правило, параллельно с эпохой тотального интереса к контекстным образованиям. Если циклический контекст является метажанровым образованием эпохи кризиса и переворотов, то лирическая поэма как сверхжанр эпохи обновления свидетельствует о начавшемся процессе выстраивания новой системы ценностей. Лирическая поэма – это самый “неканонический” жанр в том смысле, что идея сопротивления канону не просто способствует творческому репродуцированию этого жанра в новой эпохе, но именно это качество поэнного мирообраза обладает доминантной жанроразличительной функцией (эпическая поэма отвечает иным художественно-идеологическим запросам, в силу чего закономерности её развития не идентифицируются с логикой эволюции лирической поэмы).

Каждый последующий литературно-исторический этап трансформации лирической поэмы рождает тексты, на первый взгляд, разрушающие уже сложившийся в предшествующей литературе жанровый канон. Это интересное свойство поэмы уходить от соответствия себе самой заметила Анна Ахматова, уделившая много времени теоретическому осмыслению поэмы: “... Когда С-ов пришел ко мне в Ташкенте... просить, чтобы я отказалась от “Поэмы без героя”, потому, что это не поэма – таких поэм, дескать, никто не писал, я ответила, что *именно* поэтому это поэма, и привела как пример три имени (Пушкина, Некрасова, Маяковского - поэтов, произведения которых не вмещались в установленный для них жанр (“Кавказский пленник”, “Кому на Руси жить хорошо” и “Облако в штанах”)...” [13, с.132].

Почему же отказ от преемственности жанровых традиций становится узнаваемым жанровым признаком лирической поэмы? В свое время Ю.М. Лотман так объяснил феномен романтической поэмы начала XIX века: “... Декабристы строили из бессознательной стихии бытового поведения русского дворянина

XVIII и XIX веков сознательную систему идеологически значимого поведения, законченного как текст и проникнутого высшим смыслом, тем самым внося в поведение человека единство, но не путем реабилитации жизненной прозы, а тем, что *пропуская жизнь через фильтры героических текстов, просто отметили то, что не подлежало занесению на скрижали истории...* /курсив наш – Ж.Ж.Т./” [14, с.204].

Со времен первой русской романтической поэмы по настоящий день поэма сохраняет именно это качество жанра – способность переоценивать и собирать в новые структурные отношения этико-эстетические ценности прошедшей эпохи. “Жанровую неуспокоенность” (С.А. Коваленко) поэмы отмечают такие исследователи, как В.А. Зайцев, В.П. Киканс, А.Н. Лурье, И.Г. Неупкоева. В настоящем исследовании это свойство поэмы определяется как *хронотоп сопротивления*, в основу которого положен принцип сознательного противопоставления двух миров – реально существующего и творчески пересозданного. При этом “сюжет” противостояния проявляется по-разному: через идеи несовместимости ценностей ушедшего и нарождающегося времени, невозможность вместить событийность человеческой жизни в литературу и, наоборот, - литературного жизнетворчества – в быт, а также через абсолютную неспособность Истории приблизить человечество к духовному идеалу.

Сформулируем рабочее определение жанра лирической поэмы и состав её жанрообразительных компонентов в аспекте текущей жанровой трансформации. *Лирической поэмой* порубежья предлагаем называть жанр небольшого объема, картина мира которого реализует идею жизнетворчества. Смещение жанровой традиции проявилось в изменении *носителей жанровой информации*: 1) главным героем лирической поэмы современности является Поэт - интеллект, высокодуховная личность, проявляющая новое диалогическое историческое мышление; 2) хронотоп сопротивления выделен на всех текстологических уровнях; 3) представлен динамический лирический сюжет, основанный на частом чередовании индивидуально-поэтических ассоциаций, фрагментов лирического повествования, отрывочном изложении мыслей, отсутствии общепринятого структурно-композиционного канона; 4) наличествует имитация свободной речи (болтовни, бормотания, проговаривания); 5) имеет место контаминация жанров в пределах поэмого миробораза; 6) формируется новая поэтика стиха; принципиально обновляется система формально-поэтических вербальных и невербальных средств выразительности.

6.2 Трансформация современной поэмы Казахстана. Изучение механизма реконструкции лирической поэмы Казахстана обнаруживает тенденцию на обновление всех жанровых компонентов. Декларацию такого рода трансформаций, в первую очередь, берет на себя *наименование поэмы*. Как правило, в номинативно вынесенном определении жанра поэмы рубежа XX-XXI веков сталкиваются понятия разных уровней. Например, к жанровому определению «поэма» в подзаголовке может добавиться авторский метакомментарий: «Близнецы. Виртуальная поэма на фоне сверхреальности» Д. Накипова, «Арман. Метапоэма» М. Райымбекұлы; или обозначение сюжетобразующего принципа:

«поэма-цепочка» («Праздник хризантем» Д. Накипова), «поэма-хроника» («Безымянная высота» О. Сулейменова, «Послесловие» Б. Канапьянова), «поэма-рефрен» («Неизбывность» Д. Накипова); или выделен формально-поэтический тип построения повествования с указанием на эмоциональную доминанту («Смерть-шоколадка. Лироэпический верлибр. Шокопоэма» Е. Зейферт). Идея синтеза принципиально противоположных начал декларирована структурой подзаголовка поэмы Е. Зейферт, разделенного на два фразовых отрезка, а также в определении жанра, вбирающего “лироэпичность”, “поэму”, с одной стороны, и настаивающем на “верлибре” и “шоке” как приметах лирического типа мышления, с другой.

Подзаголовок поэмы В. Антонова “Демон Максвелла” (“Мыслимый эксперимент”) ориентирует читателя на специфику сюжетостроения текста, в основу которого положена ситуация “эксперимента” над человеческой жизнью, а также дезавуирует жанровую природу лирической поэмы, специфичность которой заключается в постоянном уходе от канона, в её готовности к любому “мыслимому эксперименту”, утверждающему прерогативу житнетворчества личности над “пустой материей”.

“Чистая” жанровая контаминация в заглавии современных поэмах встречается редко. Так, например, “Приди и останься. Маленькие поэмы” Н. Черновой апеллируют одновременно к “маленьким трагедиям” А. Пушкина и поэме как самостоятельному жанру, тогда как анализ обнаруживает отсутствие обоих жанровых миробразов на уровне первокомпонентов текста. “Поэма-фрагмент” М. Исенова “Житие можжевельника в дождь” синтезирует два типа жанровых моделей – поэму и фрагмент.

В подзаголовке поэмы “Он үш” И. Оразбаев декларирует контаминацию миробразов цикла и поэмы («цикл-поэма»): циклическая жанровость манифестирована в системе заглавий, структурирующих интерес к одной грани бытия. В номинативных метафорических эпитетах («Жүмбақ өмір», «Балықшы өмір», «Ақын-өмір», «Көркем өмір» и др.) прослеживается устойчивый циклический интерес лирического героя к одной теме, тогда как контекст разрабатывает сюжет преодоления драматического конфликта.

В отношении взаимодополнительности входят заглавие и подзаголовок поэмы Е. Әукебаева «Әйел туралы ода». Определение “ода” кодирует пафосно-интонационный регистр, не претендуя на приоритет жанровой картины мира. Жанровый позаголовок поэмы М. Мақатаева «Моцарт. «Жан-азасы». Реквием» размыкает художественное пространство литературного текста в плоскость другого искусства, другой судьбы, конкретного настроения.

Практика художественного творчества конца XX столетия выдала некоторые оригинальные образцы текстов, заглавия которых не содержат указания на поэму, но подменяют её другой жанровой номинацией. Л. Медведева в подзаголовке поэмы “Шелковый путь” дает “нежанровое” определение – “История купца Хасана”. В поэмном контексте “Звездный час” Б. Канапьянов устранился от необходимости вынести жанровое определение в заглавие, в то время, как в автокомментарии к произведению заявлена мысль о поэмной организации этого

контекста. В единичных случаях поэты довольствуются общим жанровым подзаголовком “поэма”, например: «Сүрөт. Поэма» Е. Әукебаева, «Жаумытбай. Поэма» Б. Бабажанұлы, «Формула забвения. Поэма» Л. Медведевой.

В заглавии современных поэм вынесена информация о характере изменения такого компонента, как *объем текста*. В отличие от поэм, созданных в 1980-е годы, поэма порубежья имеет значительно укороченную структуру, но при этом не утрачивает целостности жанровой модели. О существовании обозначенной тенденции свидетельствует размер поэм новейшего времени, некоторые заглавия (например, “Маленькая железобетонная поэма” П. Банникова), а также оригинальный поэменный (или “эпический”) эскиз: “Бабалар бесігі (эпикалық эскиз)” Т. Рақым, “Қарқаралы – қара орманым” атты поэманың эскизы” С. Ақсұңқарұлы. Названные жанровые образования представляют образец сжатого изложения идеи будущей поэмы и представляют интерес как самостоятельный жанровый эксперимент с четко обозначенной поэменной структурой.

Тенденции на минимизацию текста противопоставлена идея принципиальной незаконченности творческого процесса, также отраженная в заглавии поэмы. Жанровые образования Ю. Грунина (“Фантасмагория бытия (главы из поэмы)”), Кс. Рогожниковой (“Времена года (отрывки из поэмы)”), А. Корчевского (“Тетрадь провинциального хирурга (главы из поэмы)”) созданы как образцы непрекращающегося творческого поиска. Фрагментарное представление “глав из поэмы” не является констатацией незавершенного произведения, но декларирует обновление пространственно-временного компонента поэмы.

Центральной фигурой трансформированной лирической поэмы конца XX века является высокодуховная интеллектуальная личность Поэта, которая принимает активнейшее участие в процессе пересоздания нарождающейся эпохи. Сюжетного героя поэмы можно назвать героем и в идейном смысле слова, поскольку он генерирует идею обновленного лиризма как основу обновленного мироощущения современника. О готовности субъекта переживания к реальному диалогу с миром и человеком как единственно возможному способу устранить противоречия эпохи свидетельствуют такие качества его сознания, как личностное восприятие удаленных по месту и времени действия событий; эмоционально проявленное отношение к документально достоверным фактам истории; наделенность центрального образа характерологическими чертами и биографией автора; ассоциация памяти, собирающая в единое художественное пространство наиболее значимые впечатления жизни лирического героя:

Дегеленді дерт алды.
Қарқаралды өрт алды.

Кұдайсыз ғап, болды–дағы құл-тұлға,
Ұлысым да аңырады, ұлтым да.

(С. Ақсұңқарұлы, «Қарқаралы – қара орманым» атты поэманың эскизі» [15]).

Значительная доля автобиографизма, невыдуманная убедительность образов (как вещных, так и эмоциональных), сила переживаний побуждают лириче-

ского героя поэмы искать единомышленников в читательской аудитории. Иначе не понять природу постоянной обращенности субъекта мысли и к себе (момент самопознания), и вовне, - к тем, кто способен услышать (познание мира как Другого Я):

Қуанышбек, Мырқы, Қадыр, Төлеген,
Сендерге арнап жан тілегін ұзаттым...
Дананы айтсам қалмайсыңдар жырақта,
Көзде өздерің сөздерің жүр құлақта...

(К. Салықов, «Қаныш және Қарсақбай» [16, с.20]).

В поэме Н. Айтұлы «Бас сүйектер» специфика субъектной организации повлияла на композицию поэмы, состоящую из девяти частей-«голосов» и маркированной системой обращений «О, адамдар!..», «О, Бостандық!», «Туған елім!», «Шырын өмір!», «О, тіршілік!» и т.д.

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

...И если у тебя сегодня,
кипчак, найман или аргын,
ноют руки или ноги перед грозой,
болят суставы, отравленные 250 атомными бомбами,
взорванными в красных песках
и на Семипалатинском полигоне,
это значит, что произошла реинкарнация,
и твои руки и ноги болят именно в тех местах,
куда тысячи лет тому назад
был нанесен удар римским мечом...

(О. Жанайдаров, «Аттила» [17, с.227-228]),

Аздырып Аралды да маралды да,
Айналса Полигонға Далам мына, -
Қараймын қай бетіммен баба алдына?..

(И. Сапарбаев, «Шындық тағы» [18, с.182]),

...Вся земля – Полигон.
Здесь сбежавшим из райского сада
В мир скитаний и тайн,
Лик свой, белой звездой термояда,
Обнаружил Шайтан...

(В. Берязев, «Тобук» [19, с.217]),

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

(Н. Чернова, «Чертова перечница» [20, с.288]).

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

И в то же время современная казахстанская поэма сосредоточена на признании приоритета личностного начала. Мировоззрением и духовностью субъекта поэмы обусловлен выбор материала поэтических раздумий, лирический сюжет с частой сменой предельно субъективных ассоциаций, принципиальная незавершенность текста, характер и форма использования культурно- исторического материала, тип композиции, доминирующая образность, интонационно-речевая организация поэмы. «Я» лирического героя не «прячется», но, наоборот, декларируется. Так маркированно начинаются поэмы:

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

(Л. Медведева, «Формула забвения» [21, с.112]),

Я сегодня с утра непроизвольно сотворил пять
искажений...

(Д. Накипов, «Песня моллюска» [22, с.9]),

Не кричите, подземные птицы,
Не будите беду.

Я три раза пытался родиться...

(В. Берязев, «Тобук» [19, с.212]),

Я помню разгулявшийся Иртыш!...

(Н. Чернова, «Иртыш» [20, с.280]),

Сен қарайсың ұсын деп жүрегінді
Мен қараймын түсін деп тілегімді...

(И. Оразбаев, «Он үш» [23, с.76]).

В поэме К. Салықова «Қаныш-жұлдыз» қарсы алды» «я» субъекта декларируется через обращение к образам современников Қ. Сатпаева и первого казахстанского космонавта Т. Аубакирова. Такой способ конкретизации своего местонахождения во времени оборачивается декларацией знаний о бытийной бесконечности:

Тоқтарыменен әдемі сұхбаттастым,

Ортамызда данышпан Қаныш бардай... [24, с.62].

Активное обращение поэмы к историческим и культурным образам ханов и батыров, певцов-жырау и литераторов двух последних столетий, деятелей науки, внесших вклад в развитие Казахстана, также является приметой обновления отечественной поэмы.

Сосредоточенность на идее человекопознания проявляется не столько в прямых декларациях на обозначенную тему, сколько в художественно выраженной позиции лирического героя. В отношении к этому вопросу интересен текстово-графический эксперимент Д. Накипова в поэме «Близнецы», обыгрывающей вербальный образ зданий-«близнецов» и представляющей три варианта текста: два прочитываются по вертикали столбцов и содержательно противоречат друг другу, а третий текст появляется в сквозном горизонтальном чтении и обнажает «близнецовую» идею расщепленного, сомневающегося сознания. Приведем отрывок:

... Мухамед мой,	Мы – близнецы,
Ты кто, чужой?	Не мсти, не мсти.
Есть месть, отмсти?	Один есть Бог.
Ненависти?	Как вздох, как слог.
Не вздох, не слог?	Я не один.
Бог одинок?	Аминь. Омин... [25, с.80].

Насыщенный лиризм стихотворных текстов – один из постоянных векторов трансформации современной поэмы. Подчеркнутая обнаженность лирической эмоции проявляется на уровне выбора актуальной тематики, оригинально-узнаваемого идиостиля поэта, движения образов, эпатирующей поэтики, а также через центростремительную организацию художественного мира, где функцию центра выполняет сознание субъекта лирической эмоции, очень часто коррелирующего с авторским. Герои поэм «работают» в условиях реально-узнаваемой действительности:

Қарау пиғыл таңдайыма татыды.
Қара орманым өртке түсті-ау ақыры.
Астанада қарағайдан үй салды,
Қарқаралдың қашып кеткен әкімі...
(С. Ақсұңқарұлы, «Қарқаралы – кара орманым» атты поэманың эскизі» [15].

Субъект «Отрарской поэмы о побежденном победителе, или Просчет Чингисхана» М. Шаханова декларирует время, место проживания и конкретное генеалогическое отношение к героям прошлых эпох:

Столицы и страны истлели в пыли.
Вот семь с половиной столетий прошли.
Сквозь годы и бездну событий и стран
Я след твой ищу на земле, Каир-хан.
...Тот мальчик спасенный продолжил наш род...
...Я этого гордого племени сын... [26, с.32].

Аналогично представлены субъектно-объектные отношения в поэмах М. Райымбекұлы («Арман»), Х. Булибекова («Рукопись, найденная в Интернете»), К. Салықова («Қаныш және Қарсақбай»), А. Ершуовой («Бейбарыс»), Б. Алдамжарова («Шұбар күн»), В. Берязева («Тобук»). На текущий момент исключением из правил воспринимаются те поэмы, в которых материал подается от

вымышленного лица (как, например, в поэме «Шелковый путь» Л. Медведевой). В особых случаях автор отождествляет себя с героем:

Стихи творит в ночах бессонных...

...Степан Степной...

/«Степан Степной» - псевдоним Ю. Грунина/

(Ю. Грунин, «По стропам строк» [27, с.35]),

...Я последний настоящий поэт...

(О. Жанайдаров, «Аттила» [17, с.225]),

...Нет, бедный Дюсенбек Накипов...

(Д. Накипов, «Близнецы» [25, с.78]).

Прием, именуемый в практике постмодернизма «авторской маской», в поэзии обновляющегося времени работает в сторону «собираения» как художественных, так и духовных ценностей. Через этот прием соединяются реально-историческое и художественно-событийные пространства, фокусируется целостная точка зрения автора, претендующая в какой-то степени на эталонность, но не в классическом значении этого слова. Откровенную эмоцию, закрепленную за личностью реального человека, как правило, позволяют себе авторы, судьбы которых вобрали в себя все приметы истории XX века и стали в определенном смысле «эталонными». Причем, речь идет не только о трагических отметинах «Карлага», репрессий, ядерного полигона, многочисленных войн прошедшего столетия. Знаменательным явлением, ещё раз свидетельствующим о реанимации статуса человека, становится декларация поэтического «Я», *типичного* для самоощущения современника.

Я свыкся с этими местами –

видать, сошелся клином свет:

живу в Центральном Казахстане,

на волю выйдя, сорок лет...

...Мой путь сюда – с другими схож он...

(Ю. Грунин, «По стропам строк» [27, с.22]).

В казахстанской поэме превалирует тип опосредованной героизации субъекта, при котором лирический герой демонстрирует не столько причастность к событиям современности, сколько свитость с национально-историческим прошлым. Такую субъектную организацию обнаруживают поэмы Қ. Мырзалиева, К. Салықова, Ж. Бөдешұлы, М. Шаханова, И. Сапарбай, Ұ. Есдәулетова. Так в современной поэме, с одной стороны, продолжается романтический поиск сильной личности, с другой, - настойчиво заявляет потребность времени в героизации будничного человека. Но логика движения образов позволила обнаружить и другую «истину»: повышенный субъективизм поэтов конца XX века отказался от сближения с романтическим индивидуализмом. Эта интенция, в свою очередь, проявилась в образе поэта, подчеркнута лишенном всех качеств Демиурга (например, в вызове-декларации «Я – карагандинка...» Е. Зейферт, сентиментально-стилизованном обращении к самому себе: «Ах, бедный Дюсенбек Накипов...», назывании своего псевдонима: «Степан Степной» (Ю. Грунин)).

Логика развития поэтической мысли приобретает в эти годы некоторую закономерность: размышления о себе оказываются наиболее плодотворными, когда они выходят на плоскость постижения Другого, когда завершаются обращением к «не-Я». Сознание «не-Я» может узнаваться не столько в конкретном диалогизирующем субъекте, сколько в полистилистической организации текста, в апелляции к предполагаемому (почти inferнальному) собеседнику, часто – ко Всевышнему:

Тілеймін,
Тілегендей, Құдайдан бак,
Тілеймін...

(Ж. Бөдешұлы, «Бостандықтың басы» [28, с.4]),

Господь, поэтов ты не обесплодь!

Поэтам Бог сегодня, словно знамя.

Господь в России больше, чем Господь.

(Ю. Грунин, «Фантасмагория бытия» [29, с.48]).

Принцип диалогической разомкнутости поэмой картины мира реализован на номинативном, структурно-композиционном, ассоциативном уровнях «поэмы бесед» Д. Накипова – «Незабвение дружб» каждый фрагмент которой предварен посвящением: «Асанали Ашимову», «Белле Ахмадуллиной», «Сатимжану Санбаеву», «Бахыту Каирбекову». Лиризм автора перестает восприниматься как камерная самодостаточность и приобретает монументальные очертания только в проекции на бытие Другого.

Признаком обновления современной поэмы становится повышенный интерес к политическому факту, событиям истории. Реальность XX века оказалась такова, что сказать правду о ней стало сверхзадачей литературы. Если в начале XX века первое поколение казахских писателей под влиянием политических и исторических событий создали профессиональную прессу, то на исходе того же столетия факты истории так меняют логику банального мышления, что вовлекаются в художественный мир поэта как производные нового мироощущения. Событие (преимущественно, внешне- и внутривнутриполитического, нравственно-научного характера) берет на себя функцию образа, семантика которого «догружается» не менее важными индивидуально-поэтическими значениями.

«Приватизация» историко-политической и гражданской проблематики возникает, как правило, в эпохи бурных катаклизмов. Время «тонуших» (используем метафорический образ Ортега-и-Гассет) необходимо обращает к новому типу исторической рефлексии. И если в 1920-е годы подобная установка получила официально признанное наименование «литературы факта», то сегодня аналогичный процесс избегнул декларированности и значительным образом повлиял на качество поэтического высказывания.

Новый тип освоения историко-политической событийности обнаруживается в том, что предметом лирического переживания в поэме 1990-х стал не частнополитический прецедент, касающийся жизни казахстанцев обозначенного периода, но глобальные События, повлиявшие на преобразование всего экзистенциального опыта человечества. Так поэмой рубежа тысячелетий драмати-

зированы темы непрекращающихся войн, политической эмиграции, терроризма, неблагополучного советского прошлого - темы, которые современник обречен воспринимать, осмысливать, оценивать и преображать в меру своей художественной одаренности. Так, сюжет экспонирования головы Кейкі батыра в залах Эрмитажа поэт Ж. Бөдешұлы вывел в плоскость современной драматической событийности. За однородно-стилистическим перечислением

Жоғалған басы осында қырғыздың да,
Жоғалған басы осында қазақтың да,
Жоғалған басы осында шешеннің де,
Жоғалған басы осында тәжіктің де,
Жоғалған басы осында өзбектің де... [28]

обнаруживаются реалии постсоветской истории. Поэтическое высказывание о политических и других фактах предшествующей и современной Истории приобретает особенно напряженное (но нериторическое!) звучание не только от того, что задето одно слагаемое исторической упорядоченности – нарушен ход вещей, но личность поэта вбирает в себя всё напряжение сбившегося исторического равновесия с тем, чтобы избывать его в своем творчестве, как, например, это делает лирический герой И. Сапарбаева:

Бар мұңым,
Бар қайғыммен,
Бар шыныммен
Болмысқа бордай тозған қарсылмын Мен!

(И. Сапарбай, «Шындық тағы» [18, с.182]).

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

В программе ТВ объявлено об очередных смертях и видно что здание объято пламенем в котором смердят чьи-то тела и надежды плывущие в дыме кровом в страну где нежность нельзя превратить в дрова... [25, с.70]

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

И я думаю...
Что пора бы народам прекратить воевать,
Потому что стрелковым обычным оружием
Никого уже не победить,
Совершенные системы наведения

Все дело сведут к взаимному истреблению
Или самоуничтожению.
А поскольку воевать уже никакого смысла уж нет,
Все равно никто никого не победит,
Сколько ни бейся,
Надо всем заключить боевую ничью,
И подумать о том, как же нам быть дальше?...

(О. Жанайдаров, «Аттила» [17, с.229]).

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

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

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

Нет, бедный Дюсембек Накипов...
...Не сделал выбор ты, не встал на берег правых,
Не осудил виновных, не выбрал меч и месть...
Тебя задушат, проклянут за дерзость
быть посреди, когда раздвоен мир... [25, с.78].

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

Идея личностного противостояния Истории реализуется в сюжетах автобиографий лирических героев поэм «Өкінішті өткелдер» К. Мырзалиева, «Тырналар» О. Айтанұлы, «Жаумытбай» Б. Бабажанұлы, «Шелковый путь. История купца Хасана» Л. Медведевой, «Мірі кем дүние» И. Сапарбаева.

Поэма Ю. Грунина «По стропам строк» состоит из девяти пронумерованных и озаглавленных частей. Логика заглавий позволяет предположить драматическую структуру, в которой есть место экспозиции (часть первая – «Втеснение в тему»), завязке и развитию действия (части вторая - четвертая), кульминации (пятая – «Автопортрет во времени и пространстве»), развитию действия и развязке (шестая - девятая). Структурную целостность поэмы поддерживает кольцевая композиция, в которой между строфически маркированными первыми и последними строками укладывается насыщенная событийность. Драматический конфликт манифестируется в эпиграфе к первой части поэмы – цитате из антологии «Строфы века», составленной Е. Евтушенко: «Как ни старайся быть объективным, / кто-нибудь всегда будет недоволен». Строками о невозможности гармонического слияния жизнетворчества личности с инерцией общественного мнения на идейно значимый уровень текста выводится принцип поэмого драматического хронотопа. Далее в поэме идея сопротивления будет организовывать самый разный материал: структурно-композиционный, сюжетный, образно-реминисцентный, метро-ритмический.

При всем богатстве сюжетных линий, разработанных поэмами новейшего времени, приоритет остается за ассоциативностью как ведущим типом организации художественного повествования. Интересное взаимодействие «горизонтального» сюжета и «вертикальной» поэтики текста обнаруживает поэма Е. Зейферт «Смерть-шоколадка». Вопреки драматическому сюжету, где смерть разводит любящих, обрекая их на вечное одиночество, текст рождает абсолютно иную атмосферу гармонии, взаимообусловленного, перетекающего от одного к другому *счастья*. Начало поэмы отмечено драматическим оформлением лирического повествования: «голоса» героев разведены строфически и графически, «реплики» складываются в диалог и формируют сюжет. Предельное доверие проявляется в его мольбах:

моя живая девочка не умирай
детка-жена я с тобой [30, с.29]

и в её предсмертных откровениях. Ситуация ожидания смерти выверила до конца потенциал любви каждого. И Он, и Она пройдут испытание смертью «на равных» - оба прозреют. Она удивится его мудрости («откуда ты знал что смерть это шоколадка»), Он осознает, что шоколад есть новая «шкала ценно-

стей» («когда я доем отмеренную *мне* порцию шоколада / мы встретимся...»). Выделенное курсивом «мне» актуализирует идею ответственного проживания жизни: «её» смерть дана во имя «его» испытания, и теперь, когда она уходит из мира реального («из моего письма исчезает местоимение ты / ты это настоящее время / она (ты) прошедшее постнастоящее...»), он вбирает в себя все, чем когда-то жила любимая:

мои слезы увы
непрозрачны как всё
в чем растворен черный шоколад...[30, с.32]

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

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

когда-то уже очень скоро...
я увижу другие плиты [30, с.31].

В значении трагического разрушения функционируют малочисленные не вещественные образы смерти - «рак», «ад», «пустота», «Чума», «Эдем». Нетрудно заметить, что религиозные представления не срабатывают: ад и Эдем равнозначно представляют тупик, абсолютный конец жизни.

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

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

а пока ты растаешь как шоколад на языке
в котором все звуки сладки на вкус
так как слагают твоё имя или вместо имени –
ты... [30, с.32].

Лирический сюжет поэмы рубежа XX - XXI веков определяется калейдоскопическим движением ассоциаций при почти обязательной исходности художественного или исторического факта/образа. Так, например, Х. Булибеков объединил три поэмы с историческим сюжетом под общим заглавием «Тюркские мотивы»; Аттила в одноименной поэме О. Жанайдарова является образом-

символом Личности, возвысившейся над пространством и временем; эпоха Тутанхамона в поэме Л. Медведевой «Формула забвения» воспета как время рождения вечных ценностей.

Константными признаками структуры лирической поэмы нашего времени является фрагментарное, обрывочное изложение мыслей, принципиальная незавершенность текста, отказ от всякого сюжетно-композиционного канона, повышенная ассоциативность. Так маркировано начало поэмы Кс. Рогожниковой «Времена года», игнорирующее соблюдение важного композиционного принципа введения в тему. Фрагментарная композиция поэмы является выражением эмоционального состояния лирической героини, проявляет кризис её мироощущения:

...И жили б по ту сторону квартиры,
где в понедельник сразу и среда, и вторник.
Ловлю себя на том, что монотонно вторю
Молчанию, но даже в четверть силы

Мне сердце не сожмет отчаянье [31, с.29].

Особое положение в ряду новейших поэм занимает поэма-фрагмент М. Исенова «Житие можжевельника в дождь». Представляем отрывок из этого произведения:

...науку расставанья изучай...
...по щучьему веленью...а кричать?..
...бессмысленно...бессонные...стучат...
...почти бессмертные...они пеньку сучат...
...по-сучьему...невредно...помечтай...
...и в этих струях...лезвие меча...
...вчера...под вечер...чай...точь-в-точь-моча...
...лишь размноженье в темпе ча-ча-ча...
...позволит...даже птички...щебеча...
...всегда...«с плеча»...«свечах»...«в корчах»...молчать...
...молчать... и горько жить...как каланча...
...как может одуванчик...лепеча...
...в морщинках...пережитого печать...
...чело...чела...у бюста Ильича... [32, с.57]

Вербальный текст лишь отчасти фиксирует логику мысли героя (примечательно, что монорифма в данном тексте призвана подчеркнуть убогость языка как средства выражения). В многоточиях скрывается весь богатый духовно-интеллектуальный потенциал героя, обнаружить который помогают образы-сигналы, «выброшенные» на поверхность языковой материи. Значимость образов абсолютно не предполагает однозначности их толкования и стилевой однородности. Сознание героя-современника повязано словами-штампами, через которые трудно пробивается собственная мысль-эмоция. Речь субъекта размышлений «зашлакована» навязчивой литературно-реминисцентной («науку расставанья изучив», «по щучьему веленью»), клишированной («... бессон-

ные...часы...», «пережитого печать» (сравним - «печать пережитого»), «... не-вредно... помечтай...» (сравним - «мечтать не вредно»), сленговой («по-сучьему», «точь-в-точь-моча») лексикой. Идиоматические выражения угадываются с полуобраза («с плеча» - «рубить с плеча», «свечах» - «любить при свечах»), впрочем, так же, как и некоторые известные литературные и исторические сюжеты: «...в этих струях... вчера...под вечер...», «...молчать...и горько жить...у бюста Ильича...». Звуковые ассоциации задают свою логику рождения образов: «пеньку сучат...по-сучьему...». Но ведущей является непредсказуемая ассоциация, дающая зигзаг от наблюдения «размножение в темпе ча-ча-ча» к недоговоренности - «даже птички», не проясняющая сравнений («как каланча», «как может одуванчик»), неожиданно уводящая образ к примитивному склонению («...чело...чела...») или, наоборот, синтезирующая семантику идиомы с движением цвето- и звукообразов:

...и в этих струях...лезвие меча...

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

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

Фрагментарность и обрывочность как константные свойства романтической поэмы достаточно подробно были описаны в работе В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», но мотивировка и содержание этих признаков в настоящее время приобрели несколько иное содержание. Отмечая фрагментарное или отрывочное построение поэмы Байрона и Пушкина, В.М. Жирмунский указывает на характер сцепления драматических отрывков. Наличие единичных сцен «наивысшего драматического напряжения», «вершин действия» [33, с.54] уже не является симптоматичным для поэмы нашего времени по той причине, что классическое драматургическое построение сюжета перестало быть основой повествования. Ситуации, ежесекундно порождаемые веком политической активности, нравственно-религиозной анархии, экономических стяжаний, компьютерных технологий, литература не способна вместить в рамки одной или нескольких драматических сцен. Сохраняя драматизм как модус художественности, современная поэма отказалась от структурирования этапов развития конфликта, поскольку эмоциональное напряжение не утрачивается лирическим героем с первых строк текста до его завершения, а предельная ассоциативность, фрагментарность поэмы позволяет обойти необходимость представления элементов драмы. Уже не частный конфликт определяет лирический сюжет поэмы, но проблемы значительно высшего бытийного порядка, где на одном полюсе находится Личность, фиксирующая *свою* абсолютную свободу и одновременно осознающая невозможность жить по *своим* творческим принципам, поскольку на другом полюсе противоречий – *эпоха невероятных скоростей и сюжетов*. История подкидывает такие коллизии, выдумать которые не в состоянии даже самое изощренное творческое воображение. Поэма Д. Накипова появилась как эмоциональный отклик на одно из самых жутких преступлений начала века:

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

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

...Я не хотел таких совпадений... [25, с.70]

Примечательно, что эволюцию сюжета лирической поэмы в свое время каким-то фаталистическим образом предугадал А. Пушкин. В письме к А. Бестужеву-Марлинскому он противопоставил знакомые современникам отрывочность и недосказанность приёму «болтовни»: «... Да полно тебе писать быстрые повести с романтическими переходами – это хорошо для поэмы байронической. Роман требует *болтовни* /курсив наш – Ж.Ж.Т./; высказывай все начисто... (май-июнь 1825)» [33, с.71].

Сюжет современной лирической поэмы преобразован магией речепотока, абсолютно свободного изложения эмоции и мысли в совокупности. Освобожденный от условностей светского и литературного этикета, спонтанный монолог-исповедь, обращенный к конкретному и очень близкому человеку, непосредственно организует поле эмоционального напряжения. Факты действительности, исторические сюжеты, осмысливаемые лирическим героем, функционируют в современной поэме как материал, собранный сиюминутной волей художника.

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

Көк байрақты қыран текті қазаққа,
Күн астында қанат жаяр жетті кез!

(М. Райымбекұлы, «Арман» [34, с.158]),

Жат елдің пирамидасын
Алмас ем дәнге бір уыс,
Теп-тегін, тіпті, сыйласын!

(Ұ. Есдәулетов, «Сарыарқа пирамидалары»
[35, с.132])

обращением к Всевышнему:

Стократ испытанный огнем,
Неужто он не вспомнит Бога?

(Н. Чернова, «Хвала кувшину» [20, с.270]),

благодарением прошедшей эпохе:

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

(Ю. Грунин, «По стропам строк» [27, с.37]),

риторической фигурой, постановкой философских проблем или лирическими откровениями, актуализирующими проблему смысла жизни в её противоречиях:

Көлбендейді көне өмірдің елесі,
Сағымдардың арасынан бұлдырап...

(Н. Айтұлы, «Бас сүйектер» [36, с.67]),

Жеңілістен тұрады жеңістерім,
Жеңістерден тұрады жеңілісім!

(И. Оразбаев, «Он үш» [23, с.84]),

Осындайда жаныңды ой қинайды:

- Қосылмай ма, шынында, сірә да олар?

(И. Сапарбай, «Ақырғы аманат» [18, с.201]).

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

Узнаваемым признаком трансформируемой поэмы конца XX – начала XXI веков является её стремление к синтезу с жанрами казахского фольклора. Примечательно, что жанровый полифонизм поэмы образуется соединением лексико-стилистических и формально-поэтических параметров нескольких фольклорных жанров одновременно. Так маркируется эмоциональная подвижность лирического героя поэмы Ж. Бөдешұлы «Бостандықтың басы». Сюжет поэмы «прочитывается» через узнаваемые «коды» лирической песни:

Иірімдер,
Көгілдір иірімдер...
Көгілдір толқындарды үйіріндер.
Көгілдір сәуле үйіріліп көкірегіне,

Бір басып алсын мынау күйігін жер...

заклинания:

Тілеймін,
Дуалы ауыз абыз болып,
Тілеймін,
Маңдайыма тамыз қонып...
Тілеймін,
Бер, сәттілік,
Бер, несібе.
Тілеймін...

плача:

Сөйлеші,
Сөйлеші тау, күңіреніп,
Қалғандай батыр Манас бүгін өліп.
Сөйлеші,
Сөйлеші тау,
Тау сөйлеші...

қоштасу:

Хош, Сарыарқа саңлағым.
Хош, Алашым аңғалым.
Хош, Манастың таулары... [28].

Сюжеты многих поэм современности восходят к претекстам исторических песен, песен-мақтау. Поэмы К. Салықова, Д. Накипова, Ж. Бөдешұлы, О. Жанайдарова, И. Сапарбаева, апеллирующие к героическому прошлому, беспокойному настоящему времени и образам известных исторических личностей, преломляют формирующееся новое историческое сознание. Интонация причитания, реализуемая в изометрии однородных синтаксических конструкций, лексических повторов, монорифме, различных видах ассонансных созвучий, декодирует поэтику жоқтау как устойчивого претекста, оказывающего непосредственное воздействие на характер трансформации современной поэмы.

Фиктивное противостояние мирообразов жоқтау и арнау представляет новое качество оппозиции в поэме Д. Накипова «Близнецы». На наличие этих крайностей указывает композиция поэмы, чередующая фрагменты «террородастана» как грандиозного жоқтау и так называемые «лирические отступления», обращения к друзьям. Но пафос, интонация, постоянная субъектно-субъектная ориентированность в обоих типах повествования функционируют в качестве знаков индивидуально-авторского стиля, «примирающего» жанровый антитезм. Сравним фрагмент «террородастана»:

Смотрю репортажи, кровь во мне стынет:
далеко от вас моя степь...
Наши тоже плачут у стен... [25, с.71]

со стихами посвящений-арнау:

...Прошу тебя, будь длительно печальным...
Мне больно до того, что не размыкаю век,

Залепленных слезами... [25, с.74],
...Плачет и плачет влюбленное сердце мира;
ему вторит богиня Умай... Плачь...
Простите, невинно погибшие, нас... [25, с. 81].

Плач над жертвами истории XX века и обращения к друзьям соотносятся не только как коды определенных жанров устного народного творчества, но входят в отношения подчинения поэмной картине мира, где жоқтау маркирует отношение лирического героя к реальной исторической событийности, арнау – потенциал жизнетворчества субъекта. Лиризм фольклорных жанров усиливает аспект эмоционально-проявленного и предельно индивидуализированного мировосприятия героя поэмы.

Ещё одним проявлением нестандартной полижанровости поэмы Д. Накипова “Близнецы” является её приближенность к гипертексту. В поэме связаны во едино различные носители информации: печатные записи исповедального, газетно-публицистического содержания, фотографии, собственные художественно-графические композиции, компьютерные символы. Функцию связующего звена выполняет ключевой образ “близнецов”, именуемый в специальной терминологии “гипертекстовой ссылкой”. Свойства компьютерного гипертекста, выборочно скопированные на организацию поэтического материала поэмы, позволили автору отступить от традиционной формы вербального горизонтального письма, которое не в состоянии отразить форму современного мышления – информативно насыщенную, неупорядоченно-хаотичную, сплошь пронизанную парадоксальными суждениями.

С интенцией на пересоздание также связана такая особенность лирической поэмы современности, как повышенная интертекстуальность. Реминисцентная нацеленность на творчество поэтов, в разные эпохи обращавшихся к жанру поэмы, является такой же постоянной приметой исследуемого жанра, как аллюзивная соотнесенность с внелитературным (историко-политическим, культурным, научным, религиозным, биграфическим) контекстом действительности. В текстах поэм собраны разные типы цитации, без сомнения, обогащающие её художественное понимание, и этот же материал актуализирует основные черты мировоззренческой позиции лирического героя: толпе и событийной анархии находится разумный противовес – мнение духовно-интеллектуальной элиты человечества, а не одного человека, пусть и наделенного всеми качествами лидера. Эта художественная установка реализуется в диалогической структуре поэмы И. Сапарбаева «Өң». Судьбы Махамбета, Абая, Пушкина, С. Муканова осмысливаются в пространстве поэмной картины мира как образы противостояния «проклятой действительности»:

...Сен болған шақ бұлыңғыр, тұнжыр маған.
Әйтсе да аямапты кұрғыр заман.
Болат Пушкин тіріліп кете ме деп,
Тұғырыңды болатпен шынжырлаған... [18, с.164].

Цитатная поэтика, принявшая на себя роль композиционно-структурирующего принципа построения поэмы Ю. Грунина «По стропам строк», позволила

автору реализовать свою установку на жизнетворчество – объединить судьбы А. Пушкина, О. Мандельштама, А. Блока, В. Маяковского контекстом собственного понимания истории. Темы и образы поэтов-предшественников, исторические аллюзии, автореминисценции собраны в единый фокус переживания, чтобы выделить идею духовных скитаний русской поэзии. Россия обречена «страдать поэзией великой», распятой на осмыслении трагической несовместимости «христопродавства» и «вочеловечения Христа»; жестокость века, который «пас...зрочками конвоя» Поэта, будет многократно посрамлена в творчестве того же Поэта, который смог «**ноктюрн сыграть...** по грудь в сугробе на пиле». Примечательно, что на определенном этапе повествования лирический герой выходит с конкретным обращением к читателю через риторические вопросы, изъятые из «чужого» творчества («Куда ты скачешь, гордый конь...?», «...уж не пародия ли он?», «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки...?»), через собственную риторику («Взлет теперь?...», «Лебедь, Щука да Рак вывезут?...», «Иль другого чего хочется?...»). Вопрос из стихотворения В. Маяковского обретает иную субъектно-субъектную содержательность и гражданско-публицистическую актуальность спустя почти сто лет:

А вы

ноктюрн сыграть

могли бы

на флейте водосточных труб? [27, с.30].

Объектом реминисцентного обращения в поэмах новейшего времени являются религиозные образы и сюжеты как наиболее сильное средство противостояния безумию и безрассудству земной истории. В разных целях поэты-современники обращаются к религиозно-метафизическому полистилизму. Так, например, субъект поэмы «Арман» М. Райымбекұлы помимо поименования Аллаха, Бога, Будды, воспроизведения библейско-коранических сюжетов и мотивов, «подтверждает» свою религиозность священными непереводаемыми цитатами из Корана. К строкам

Зерделеп, Сені Отан-Ана –

Тағриф, табарака уатағала...

(М. Райымбекұлы, «Арман» [34, с.145])

автор дает свой метакомментарий: «Құдайдың құдіреттілігін тану (арабша)». Такой же тип цитаты находим в поэме Д. Накипова:

...записав в святыя аяты и суры:

«Милость моя берет верх над гневом моим»...

(Аль-Ахадис Аль-Кудсийа. Хадис1)

(Д. Накипов, «Близнецы» [25, с.72]).

Апелляция лирического героя поэмы Д. Накипова «Близнецы» к образам Христа, Мухамеда, Заратуштры, Тенгри, Будды имеет сознательную установку на ускоренное проговаривание их имен как реализацию идеи их равноправия. Так демонстрируется веротерпимость героя поэмы: «Яхве, Аллах, Саваоф или Иегова - / у одного столько Божьих имен...» [25, с.80].

Аллюзии к сюжетам биографий реальных людей – всемирно знаменитых личностей (Данте, Максвелл, Кюль-Тегин, Тоньюкук, Тутанхамон, М. Горький, М. Светлов, А. Ахматова, О. Мандельштам, Ленин, Сталин, Акутагава, Махамбет, Абай, Ли Бо, Асан Қайғы) или современников-казахстанцев (С. Санбаев, Қ. Сатпаев, Т. Аубакиров, К. Бакбергенов, А. Сулейменов, М. Алимбаев, М. Ауэзов) – обнаруживают двусторонний интерес авторов лирической поэмы. С одной стороны, так акцентируется приоритетное внимание к отдельной личности, с другой – судьбы исторически-деятельных людей «собираются» в масштабное пространство культурного противостояния, призванное нейтрализовать прагматику материального мира.

Примечательно, что в поэмах конца XX века доминирует такой тип цитатности, при котором аллюзивный образ или ситуация репродуцирует не эмоцию, не ассоциацию, но восходит к *сюжету пратекста*. Например:

Қанденді көргем пілдерді үріп үркіткен...,
Маймылдар сынды айнаға сәлем беретін...
(М. Райымбекұлы, «Арман» [34, с.149]),
...у вас неужели нет –
Пусть Монтекки,
 пусть Капулетти, -
Но – Ромео?

 но – Джульетт?
(В. Антонов, «Звезды зовут» [37, с.162]),
Он выдюжил войну, изведаль горе,
изгнания хвативший через край –
Он, Алигьери, автор аллегорий,
прошедший через Ад, Чистилище и Рай...
(Ю. Грунин, «Фантасмагория бытия» [29, с.47]).

На создание устойчивой интенции к объективизации, романизации поэмого повествования нацелена апелляция к мифам:

Высокие могучие Атланты
Царили некогда в долине благодатной...
(Л. Медведева, «Формула забвения» [21, с.112]),
...Не погиб меж Сциллой и Харибдой
(Ю. Грунин, «Фантасмагория бытия» [29, с.45]),
И тогда Зевс, большой интриган,
подбрасывает богиням ... яблоко...
(О. Жанайдаров, «Аттила» [17, с.230]),

к событиям древней истории:

Ты слышишь, Отрар, то не ветры поют,
То Азия плачет над пеплом твоим...
(М. Шаханов, «Отрарская поэма о побежденном
победителе, или Просчет Чингисхана» [26, с.26]),
За народ, за просторы и дали
Кюль-Тегин, Тоньюкук

Кровь и души свои отдавали...

(В. Берязев, «Тобук» [19, с.220]),

Көне көз қариялардың айтуынша, саналы ғұмырын
Қоқан, Хиуа хандықтарының зомбылығына қарсы
бағыттаған Шоқай датқа үзеңгісіне жағылған жау уынан
қаза тапса керек...

(М. Райымбекұлы, «Арман» [34 с.146]),

к эпическим текстам и именам их создателей:

До Белой Аруаны это было...,

«Сервантес смеялся над рыцарями»...

Акутагава над самураями...

(Д. Накипов, «Трепанация дней» [22, с.107]),

к жанровым претекстам:

Уақыт

Маған жыр жаз дейді...

(Ұ. Есдәулетов, «Сарыарқа пирамидалары» [35, с.103]),

«Бостандықтың басы» атты бұл дастанды,

Алланың өзі жазды пешенеме.

(Ж. Бөдешұлы, «Бостандықтың басы» [27]),

Сенде жырым, сыр-шежірем, аңызым, -

Толғайды оны домбырам мен қобызым.

(Т. Рақым, «Бабалар бесігі» [38, с.90]).

Исторические аллюзии в поэме новейшего периода проявляют интенцию на разрушение пространственно-временных границ. Взгляд поэта-летописца проникает в историческое первоначало мира:

Мы стояли в Хакасской долине

У подножья Саян,

Азиатской земли посредине,

Где степной океан...

(В. Берязев, «Тобук» [19, с.212]),

Адам ата, Хауа анадан қан тарап,

Келеміз біз өмір жүгін арқалап...

(И. Сапарбаев, «Шындық тағы» [18, с.183]),

Но времена забыли про Акила.

Потомок же его, Аттила,

исполнил древнюю мечту,

до Запада довел Орду...

(Х. Булибеков, «Легенда о Золотом Воине» [39, с.66]),

И встала перед Аттилой проблема вечности -

Воевать с ней, с вечностью, или не воевать...

(О. Жанайдаров, «Аттила» [17, с.226]),

А я - Сурок.

И был всех аруахов раньше.

(Д. Накипов, «Сказы вечного Сурка» [40, с.158]).

Сюжет поэмы Д. Накипова «Близнецы» строится на аналитическом «нанизывании» неблагоприятных коллизий истории человечества XX века. Наслоение событий политического (войны, покушения, убийства, массовый террор), культурного (глобализм), научного (экологическая катастрофа, клонирование человека), религиозного характера дает объективную картину разобщения людей прошедшего столетия. Поэт погружает читателя в мир катастроф с тем, чтобы предложить альтернативу другому мироощущения. От деморализованного общества он уводит его в мир творчества (искусство слова, балета, живописи, музыки):

Уф! Отдохните от террородастана.

Почитайте просто стихи... [25, с.73]

Текст поэмы (и – шире - поэзии), насыщенный таким историзмом, оборачивается непредсказуемой стороной смысла: он «увязывает» разные исторические векторы в пространство Единого Пути, выявляет общие закономерности развития человечества и общую меру ответственности за содеянное. Важным свойством трансформированного лироэпоса является его предельная метафоричность. Так, вне контекста поэмы Е. Зейферт «Смерть-шоколадка» понять номинативно-сдвоенный образ очень трудно. В тексте высвобождаются самые разные аспекты смыслового наполнения, в силу чего названный словообраз становится сюжетоорганизующим. Так смертоносную сущность шоколадки проясняет лирический сюжет этой печальной поэмы: «я просила купить шоколадку... это вредно... у нее диабет сложная форма... смерть...». Шоколад становится образом-метонимией лирической героини: «шоколадные волосы», «шоколадные глаза», «я выпил целую чашку твоего шоколадного дыхания». Как-то органично этот же образ становится метафорой любви («оба с горячим шоколадом страсти на губах»), смерти («смерть это шоколадка») и жизни одновременно («когда я доем отмеренную мне порцию шоколада / мы встретимся любимая»). Наконец, шоколад становится образом-символом нового времени. «Время Шоколада / Новая Коричневая Чума» в надтекстовом художественном пространстве приобретает черты недвусмысленного собирательного понятия, предупреждающего о трагических последствиях, неизбежно завершающих всякую эпоху гедонистического культа. Поэтика текста замечательно материализует эффект приторности шоколада. Все уровни текста организуют лексические и лексико-семантические повторы, имеющие целью усилить рецепцию шоколадного вкуса («горький», «сладкий»), качества («ломал стекло как шоколад», «растает как шоколад»), цвета («коричневый», «шоколадный», «глазурь», «кремовый»), формы («плитка»). Большое количество «шоколадных» метафор («смерть это шоколадка», «кровь коричневая сладкая», «шоколадная глазурь глаз») и образов оказываются так или иначе востребованными «шоколадными» ассоциациями («в кремовом пеньюаре», «кружевницы и шоколадницы... изнутри картин», «шоколадный коктейль», «пальчики / всегда пахнувшие шоколадным мороженым», «плиты / и комья земли шоколадного цвета»). Обратимся к строкам, поэтически виртуозно, пластично и точно выразившим художественную идею поэмы:

шок около ада –
мой кол
мое око
моя школа жизни
моя шкала ценностей [30, с.31].

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

В поэме «Арман» М. Райымбекұлы предельно метафоризированное сознание лирического героя выполняет функцию пересоздания жизненных ценностей. Национально-образное восприятие мира позволило субъекту «*метапоэмы*» найти альтернативное художественное равновесие в самом явлении *метафоризма*:

Сол күмбез өртегенде өзегімді,
Көнеге көз жүгірттім кезерулі...
Алтынның сынығындай кесек-кесек,
Тарихты жат шапқанда көсеп-көсеп... [34, с.144-145].

Метафора выводит субъекта поэмы из одномерного пространства исторической действительности в мир непредсказуемых соответствий и параллелей, реализуя мечту («*арман*») субъекта о сверх(«*мета*»)целостном мире. Наименование средства гармонизации (*метафора*) омонимически совпадает с семантикой приставки сверхцелостности – «*метапоэма*». В «Маленькой железобетонной поэме» П. Банникова несовпадение сущности метафорического мышления с мировидением лирического героя есть форма десакрализации коллизии поэмы.

Лексический уровень организации современной поэмы своеобразно преломляет идею драматического хронотопа. Движение лексем можно наблюдать в ситуации схождения противоположностей или расхождения тождественных понятий:

...Дилемма использования шнурков.
Выбор.
...замерзшее частное
в заплеванном общем
(П. Банников, «Маленькая железобетонная поэма»
[41, с.70]),

а также в пространстве *верных ассоциаций*:

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

[32, с.57]).

Такой тип организации словообразов продиктован и имитированной ситуацией потока речи, в ходе которой трудно продумывать и одновременно оперировать четко объективированными антиномичными понятиями (как правило, структурные оппозиции вызревают в процессе размышления); и свойством постмодернистского сознания, где членение ризомного художественного пространства на простейшие полярности Добра и Зла уже не работает, но дробится на множество взаимосвязанных понятий. Соответственно, установка на нелитературный рассказ, веерные лексические оппозиции, непредсказуемо калейдоскопическая смена стилей и интонаций, задействованность лексем различной семантики, большое количество неологизмов, индивидуально-авторский синтаксис – все перечисленные *свойства речевой организации поэмы преобразуются в языковую надструктуру как метамодель жанра поэмы.*

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

...попробуй, срежиссируй этот бред...

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

...в дожде...в нужде...в нестиранном белье... [32, с.56].

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

Инаугурация –

Когда-то был Папа из Рима,

Шаг на трон или плаху –

Не инкарнация...

...Инаугурация

...Диффамация... [22, с.47].

Распространенные синтаксические конструкции, переливающиеся за «края» стихов, различного вида анжамбеманы, обращения и вводные конструкции, риторические фигуры, обилие средств эмоциональной выразительности (инверсии, анаколумы, анафоры) работают на создание образа мысли нового человека, раскрепощенного в поступках и способного Словом взорвать обывательскую инерцию проживания жизни. Наличие многочисленных сменяющих друг друга объектов обращения (не только исторически реальных личностей, но и друзей, родственников, учителей, названных поименно) все чаще и чаще характеризуют образный ряд современной поэмы и «работают» на создание среды естественного говорения, где уместны и пафос оратора, и лирически исповедальная интонация.

Поэма рубежа веков продолжает проводить эксперименты с формально-строфическим, графическим компонентом текста. Например, в поэме Ю. Грунина «По стропам строк» центральное положение главы «Автопортрет во времени и пространстве» подчеркнуто графическим начертанием материала. Текст распадается (и графически, и по смыслу) на два неравных «вертикальных» столбца. Левую часть отличает метр двустопного анапеста, перекрестная рифмовка, несколько медитативная интонация, правую характеризует укороченный ритм одной стопы дактиля, самостоятельная рифменная организация и значительно возросшая категоричность суждений. Темы, заявленные в обеих частях, развиваются по-разному, переходя из одной оценочности в другую. Так убежденность в начавшемся абсолютном освобождении от политических иллюзий прошлых лет (читай правую строфу) соседствует с иной категоричностью (левая строфа):

А народ, мед нам в рот,	парится	
в явь выходит из снов	медленно –	
сквозь бетонный оплот	партии	
сквозь основы основ	Ленина	[27, с.28].

Горизонтальное же прочтение текста развивает идею трудного преодоления стереотипов исторического мышления. Самоирония автора, возникшая на границе двух вертикальных текстов:

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

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

Поэма порубежного времени отмечена максимальным обновлением поэтики. Определенная группа авторов – Д. Накипов, Е. Зейферт, О. Жанайдаров, М. Исенов, Ю. Леонов, И. Полуяхтов – настойчиво разрабатывает в рамках поэмы (или художественного образования, приближенного к поэмному мирообразу) так называемый «новый поэтический алфавит». Искажение или отказ наследовать нормы поэтики, бывшей в авангарде стихотворчества до настоящего времени, направлены на компрессию Текста: поэму, собранную обновленными поэтическими средствами, невозможно аналитически «расчленишь» на составляющие; целостность такого текста абсолютна.

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

Дошел дальше край и про
пасть зачем было все

это ответь на странный вопро
с мой дивная Сей-Се
нагон нежданная ра
дость с далекого о

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

Б...

А я над

книгой твоей поутру,

как и ты слезинку утру...[22, с.70].

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

В поэме Д. Накипова «Близнецы» функцию связующего звена выполняет номинативный образ, именуемый в специальной терминологии «гипертекстовой ссылкой». Внимательное прочтение произведения убеждает в том, что выбор гипертекстовой структуры не просто дань электронной моде. Свойства компьютерного гипертекста, выборочно скопированные на организацию поэтического материала поэмы, позволили автору обнажить современную форму мышления - информативно насыщенную, неупорядоченно-хаотичную, сплошь пронизанную парадоксальными суждениями.

В поэме «Житие можжевельника в дождь» М. Исенов переместил в центр поэтической речи ранее вторичные признаки текста – мелодику интонирования и фонетические соотношения внутри высказывания:

...попробуй срежиссируй этот бред...
...все тридцать лет...все двадцать тысяч лье...
...в дожде...в нужде...нестиранным белье...
...его портрет... и получи патент...
...на эту жизнь... на смерть...из кинолент...
...на все семь бед... и всех его зверей...
...но не зверей...на тени на стене...
...на песни осени...оплётки «Каберне»...
...в таверне... в кружке...плещется на дне...

...желез желе...диз...стилет...Жаме... [32, с.56].

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

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

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

И тогда под будущим Орлеаном,
на тогдашней каталаунской равнине,
прошу не путать с городом Каталон
и провинцией Каталон,
поскольку в теории шахмат есть «Каталонская защита», -
одна из разновидностей ферзевого гамбита,
впервые сыгранная в 1919 году
на реке Белой М. Фрунзе и А. Колчаком,
но Каталаунская битва –
это было другое сражение,
на равнине, где потом взойдут
виноградники для великолепного коньяка
«Каталаун» тысячелетней выдержки,
одним словом, там и встретились
гунны Аттилы и непобедимое войско Римской империи...
[17, с.226-227].

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

В поэме Е. Зейферт «Смерть-шоколадка» *метаобраз языка* становится той категорией, которая проявляет абсолютную динамику духовного возмужания

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

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

Белое личико шоколадные волосы
карие глаза горячие руки
моя живая девочка не умирай
детка-жена я с тобой... [30, с.29].

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

...у неё диабет... [30, с.30],
...я целую её...
...она уже знакома со смертью... [30, с.31],
...она ест шоколад и она счастлива...,
...обнимая
она пьет мои слезы из чаши горя
пусть они исцелят её [30, с.32].

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

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

и

...почему этот автор не ставит знаков препинания
спросил я у тебя домашней
потому что не хочет препинаться
засмеялась ты... [30, с.30].

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

Трансформация системы компонентов казахстанской поэмы вбирает информацию о наиболее характерных смещениях жанровой традиции, в целом свойственных для наиболее актуальных жанров казахстанской поэзии конца XX – начала XXI веков. Субъектная реорганизация поэмы обусловлена изменением дихотомического лироэпического равновесия. Так же, как баллада и толғау, поэма координирует свою картину мира эмоционально, политически, мировоззренчески проявленной позицией лирического героя. Пространственно-временная категория принимает самое активное участие в процессе пересоздания поэмой картины мира: не канонизируясь в определенных типах сюжетостроения и композиции, хронотоп усиленно реконструирует идеальную модель жанра. Устойчивым способом трансформации пространственно-временного компонента поэмы является его вовлеченность в диалог с другими парадигмами жанров казахской устной словесности. Восприятие поэмы в интертексте происходящих жанровых смещений объясняет природу её полистилизма и реминисцентной насыщенности. Современный лироэпос становится наиболее тонким резонатором языковых процессов, потому жанровая идея современной поэмы сместилась с содержательного уровня на собственно поэтический план выражения. Абсолютная освобожденность от нормативных требований русского языка явилась формой манифестации идеи поэмого житнетворчества (в казахской поэме такой тип изменения жанрового канона не обнаружен). Пересоздание поэмы Новейшего периода всё чаще осуществляется в масштабном контексте, в свою очередь, выводящем на ещё более значимые обобщения.

6.3 Книга поэм как метажанровая целостность. В порубежной поэзии Казахстана отчетливо проявляется тенденция к контекстуальному восприятию поэмы. Имеется в виду не композиционная целостность поэтического сборника, как правило, завершающегося поэмами (такая традиция издавна нормирует логику обязательной поэтической эволюции – от лирики до лироэпики). Стремление поэмы реализоваться в контекстном диалоге отчетливо просматривается в структуре построения оригинального эксперимента Н. Черновой «Приди и останься. Маленькие поэмы»; в контексте Б. Канапьянова «Звездный час», собранном из циклов и поэм, но определенного автором как «цикл поэм»; в его же книге «Векзамеры», кульминация которой представлена двумя взаимосвязанными поэмами – «Человек, которого я не видел» и «Послесловие»; в книге поэзии Д.Накипова «Песня моллюска». Названные художественные явления ар-

гументируют ещё одну интенцию современной лирической поэмы: её стремление реализоваться в более масштабном контексте.

Беспрецедентным изданием, очень эффектно отметившим своим появлением рубежный 2000-ый год, стала книга поэм Д. Накипова «Песня моллюска». Художественно-эстетическую значимость этого сборника определяет жанровое определение – «*книга поэзии*». Если явление книги стихов уже имело место в поэтической практике и рассматривалось в работах литературоведческого характера, то обозначить эквивалент книге поэзии Д. Накипова очень сложно. Новаторский подход проявился на всех уровнях формирования Целого (от форзаца книги и цветодизайна до поэтики текстов). Обратимся к текстам, чтобы, во-первых, определить жанровую реальность, организующую их изнутри, и, во-вторых, соотнести частно-текстологический жанровый миробораз с более масштабным «книжным».

Из семи частей книги Д. Накипова только три определены автором как поэмы («поэма контрапункта», «поэма-цепочка», «поэма-рефрен»), остальные имеют довольно оригинальные подзаголовки – «полилог», «элекации», «миниатюры», «стихи-эссе». Тщательный жанровый анализ показал, что *семантика всех подзаголовков сориентирована на проявление сюжета книги как художественной целостности высшего порядка, тогда как каждая часть собрана картиной мира поэмы*. С этой точки зрения особенную роль в структуре «книги поэзии» выполняет первая поэма «Песня моллюска». В жанровом подзаголовке («поэма контрапункта») манифестируется информация о *композиционной /«контрапункт» - композиция/ значимости* этого текста в проекции на книгу как целое. В «Песне моллюска» задан тот принцип художественной организации материала, который будет принят следующими шестью частями, а именно: драматическое сближение-отталкивание принципиально противоположных величин как идеальное выражение сущности жизни. И здесь стоит обратить внимание на такой компонент книги, как обязательная цветомаркировка первого стихотворения каждой поэмы. Темно-серая вкладка перед каждой частью помечена не только номинативными кодами, но – на второй стороне – стихотворением. Такое постоянство оформления книги обретает смыслопорождающую функцию: так проводится мысль о значимости Начала как единственного условия возможного перерождения. Не случайно в тексты семи «цветостихотворений» вынесена информация о некоем неожиданном прозрении, которое влияет на глубинное изменение мировоззрения героя:

Что-то снова витает в воздухе пряное,
наверное, опять я сказал
и поступил неправильно...
Пора начинать
великие древние танцы...(Часть первая) [22, с.8],
Эта чистая, как роса, японка,... однажды спасла
меня. ...случайно мне попала на глаза
маленькая книжка Сей-Сенагон...(Часть вторая) [22, с.54],
...И тут меня оставляет пошлая рифма,

сердце начинает метаться... (Часть третья) [22, с.72],
Недавно мне встретился старина Асан Кайгы...
(Часть седьмая) [22, с.210].

При чтении поэмы не возникает недоумения от синонимического соседства образов начала и конца, поскольку логика авторских рассуждений возводит принцип соотнесенности противоположностей в закономерность, которой подчиняется весь жизненный процесс. Семантика ведущих художественных образов расценивается в том же аспекте: «белкохорь», «полосатая зебра», «молчаливый хор», «христоиуды», «черный дым – белый пар», «гений - гей» и т.д. Даже сюжет поэмы предполагает поиски «двойника того настроения», которое может кардинально встряхнуть буднично-опошленное сознание человека. И такими «двойниками» становятся «маэстро Бах», художники Гойя, Калмыков, картины природы, музыка Элтона Джона, «леди Ди», «Записки» Камо-но-Тёмэй. Это противостояние прочитывается даже в столкновении смыслов «вертикального» и «горизонтального» текстов:

...где формируется аура ра
зочарования... [22, с.15].

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

...не в силах
я делиться на тех
и на этих... [22, с.40].

Так мир преобразуется под воздействием творческой, точнее – житнетворческой, установки субъекта размышлений. От констатации того, что

...мир неадекватен твоим мыслям
и меняется не так быстро, как хочется... [22, с.22],

он выходит на уровень активного отношения к жизни:

...Я поэт,
ни о ком не скажу я худое
и жить в параллельных мирах
не могу... [22, с.40],

и ведет за собой читателя:

...трудись,
тащи из земли колодец,
освобождай себя от колодок
рабства этих лихих времен.

Спасемся, если себе не сохрем [22, с.41].

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

Вторая и седьмая части книги («поэма-цепочка», «поэма-рефрен») работают в том же поэтном «регистре». Художественное пространство обоих текстов так же организовано хронотопом сопротивления. Метафора «цепочки» в поэме «Праздник хризантем» достаточно прозрачна и работает «над технологией превращения / бегущих мгновений в долгое эхо любви...», по-своему формирует мирообраз целостности. Вторая поэма продолжает развивать ту же систему образных антиномий (японский – казахский поэт, тысяча лет – одно мгновение, Золотой Человек – человек из глины), которые выводятся контекстом к образам примирения – «сыз-сырнай», «цепочке», «ограде из хризантем», «песне», «Сей-Сенагон». «Праздник хризантем» утверждает идею жизни как необходимую «цепочку» антиномий, в своем метафизическом измерении проявляющую парадокс гармонического Согласия. Но если в поэме «Праздник хризантем» реальность катастрофичной жизни пересоздается на параллелях сотворчества (Сей-Сенагон – Д. Накипов), памяти детства и реинкарнации, то последняя, быть может, самая личностная поэма рождена потрясением, реально пережитой ситуацией утраты. Текст, сюжет которого соответствует «поэме плача», обернувшись неожиданной стороной – стал гимном Новому Человеку:

...знайте знайте мой брат с каждым из вас породнен
на века и где бы вы сейчас ни тщились от него
отлучиться вы пронизаны им а значит вы тоже
братья мои не пытайтесь уйти... [22, с.218-219].

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

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

...давай в траву упадем навсегда
и будем смотреть ей в лицо
и слушать смех человека,
идущего к своему одиночеству [22, с.98].

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

Возможность вернуть «тенгрианского бога» и уйти «...вместе с ним, Великим Автором... Читать его Книгу» почти свершилась, поскольку на наших глазах возмужало философское сознание субъекта мысли. Если в первой, второй частях книги он направил усилия мысли и эмоции на «примирение» противоречий жизни, то на данный момент в поле его зрения оказалась не эта, но другая закономерность бытия. Проникновение в мир живой природы, где даже травы имеют лица (Ср.: «долгая дорога в степи / лица трав превращает в фон»), оказалось намного интереснее, чем соединение антиномий. И потому контрастные образы (так же, как и аналогичный тип композиционного построения) уходят из фокуса авторского внимания, но не из текста. Приоритеты сдвинулись с места, и если в стихотворениях появляются антиномичные пары (Тенгри – Умай-шеше, небо – земля, книга – библиотека, травы – «лицо травы», простор – деталь, звезда – созвездье), то акцент переносится на образ Друга, личностный феномен которого стал значительнее идеи половинчатости. Антиномичное мышление оказывается плодотворным благодаря очередному витку поиска – через память о ближнем. Поэзная картина мира представлена достаточно полно и объективно: полемическое мышление лирического героя проявило способность роста, а драматический хронотоп нашел новые формы организации художественного текста.

Подзаголовок четвертой части «Из молчания с женой. Элевации» также не воспроизводит конкретного жанрового архетипа. Более того, «элевации» – слово, принадлежащее индивидуально-поэтическому словарю Д. Накипова. Неологизм, полученный наложением семы «элева» (ср.: «элеватор») на словообразовательную модель слова «медитация», получил мерцающий смысл и позволил

выдвинуть свою версию (на правах интерпретации) о том, что так поэт именовал размышления, очищающие, преображающие дух и душу человека. Нетрудно заметить, что стратегия жанровых номинаций в масштабах книги изменилась: определение «поэмы», утрачивая необходимость саморепрезентации, уступает демонстрационный план другой, не менее важной, информации о динамике «книжного» сюжета. Новый импульс для творческого и просто человеческого воплощения автор находит в искусстве «без слуха вне судьбы / и звездных координат» найти и сохранить Её любовь. Ситуация «полилога» (часть третья) сменилась диалогом с женой. И заглавное «Из молчания...» никак не отменяет вышесказанного, но, наоборот, подчеркивает степень духовной свитости двух «ни на что не похожих» Я. Сюжет этой части воспроизводит эволюцию отношений «Он - Она». В первых текстах исследуемой части преобладала тема неприкаянности и одиночества. Финальная часть этого же контекста проявляет встречное любовное чувство:

Настоящую женщину можно помнить
почти умирая... [22, с.130].

На отрезке глубоко интимных отношений с «настоящей женщиной» рождается новый интерес к себе-непознанному, а также сама собой преодолевается нищета жизни, «где было много грязи и уставших от страха людей». Интересно, что драма противостояния почти не фиксируется образно-метафорическим аспектом повествования, но отмечается сюжетным соположением реального и «другого» миров.

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

По-прежнему в центре поэтического повествования находится субъект мысли, подвергающий сомнению реальность окружающей жизни и превращающий жизнь души в единственно значимое событие. И в этом отношении жанровая конкретизация - «эссе», - вынесенная в подзаголовок ко всей пятой

части, не служит отграничению этого контекста от «книжного», но настойчиво декларирует один из уровней консолидации книги поэзии – личность автора. Если принять во внимание, что эссе – это сочинение небольшого объема и свободной композиции, выражающее индивидуальную точку зрения, то можно убедиться в том, что яркая субъективная позиция отличает все тексты, входящие в книгу «Песня моллюска». Книжный контекст предельно обнажил индивидуализм автора: уже в предыдущих контекстах стал очевиден отказ от использования такой фигуры отстранения как лирический герой. Главным и единственным «героем» книги, инициирующим появление нового субъективно окрашенного слова, является сам автор, не прячущийся за условностью художественного образа, но, наоборот, стихотворение за стихотворением срывающий все приличествующие сану Поэта характеристики. Если в сюжетах первой – четвертой поэм воспроизведена личность талантливая, тонко чувствующая, имеющая такое же право на заблуждение, как право на память и дружеские симпатии, то текст пятой части «проявляет» такие события личной жизни, которые ясно репрезентуют метацель книги поэзии – не создать образ поэта, а раскрыть его изнутри во всех ипостасях. Так генерализуется и выводится на первый план изображения поэмный образ лирического героя. В этом отношении абсолютно равные художественные назначения имеют откровения, снимающие неземной ореол с образа поэта:

...живет он,
 словно бога нет,
 день-другой животное,
 пару дней – поэт... [22, с.160],

пронзительно лиричные строки о сокровенной любви к дочери:

...моя смуглянка-дочь,
удавшийся побег
из одиночества
в пространство лучевое [22, с.143],

и такой же степени искренности признания отцу и матери:

Там, в земле, лежит моя лучшая часть: прах моей матери
и кости отца... [22, с.186].

Неслучайным результатом такой крайне выраженной интенции на исповедальность становится почти физическое ощущение предела самовыражения, за который автор не в состоянии перевести своего читателя. Если искренность личности, пожелавшей тайные сферы своего бытия сделать явными, не может быть подвергнута сомнению, то сам художественный образ начинает сопротивляться такой логике расчленения Единой Сути и прикрывается завесой необъяснимо-мерцающего смысла:

Снежинка «Nabokovi» -
 тончайшая тайна,
 посланница неба,
И тает крохотной каплей
 не успев улететь [22, с.154].

В этом пространстве Непостижимого угадывается попытка услышать «лиловое Слово о Боге». Многочисленные подступы к теме Бога, наконец, нашли свое наиболее полное воплощение не столько в прямых декларациях, сколько в перемене образов художественной «топографии». И, в первую очередь, обращает на себя внимание изменившийся масштаб места и времени поэтического действия. В поле зрения Поэта оказываются «особая страна» поэзии, «тысячи ри под водою», «великая долина» сердца, «коралловые сады» любви, «земля без края Ай-дала», «пространство лучевое», «нескончаемое бытие» космоса. Возникают ситуации паренья над землей, отрыва от этого пространства и времени. Гиперболическая метафоричность этих и многих других образов очень пластично отражает несколько художественных установок. Первая отражает контекстные трансформационные процессы в пределах поэмной картины мира и связана с идеей продолжающегося роста диалогового сознания субъекта:

Просто я весь мир расширяю
до пространства души... [22, с.164].

Вторая «ведет» пантеистическую тему в духе Пастернака:

Как перенять мне и постичь
большого дерева долготерпенье
науку возрождения и роста
стать продолженьем музыки покоя
и трепетать акордом мощным
в конце симфонии безмолвной... [22, с.136]

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

...Я бросил сердце высоко, как мог,
чтоб всем вещам вернулись
их имена от сотворенья [22, с.168].

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

Ничего нельзя отменить –
Мы попали под знак параллельных рядов... [22, с.162].

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

Структура пятой поэмы образована контекстами разной жанровой природы. Наблюдения над меняющимся типом композиции (от противосто-яния к сопоставлению), аллюзии к житетворчеству поэтов-эмигрантов И. Бродского и В. Набокова и доминирующая поэтика гиперболизированной метафоры приблизили

к пониманию жанровой неоднородности этой части книги. Если стихотворение (даже «стихотворение-эссе») приобщает к одному мгновению озарения, то контексты разрешают увидеть более масштабный «срез» судьбы героя в его эволюции. Интересно, что в анализируемом разделе книги задействованы два типа контекстов. Циклический (например, «Коралловые сады») воссоздает «виток спирали», *хронологически* преодолевающий отстраненность людей и явлений, а фрагментарный фиксирует одномоментное тождественное бытие чуждых жизней *в пространстве*. Как видим, и этот уровень организации текста способствует вычленению поэмой идеи неприятия духовной косности.

Шестая часть – «Прелюды луны» - имеет подзаголовок «миниатюры». Входящие в поэму тексты имеют небольшой объем, а также объединены интонационным «контрапунктом» печали. Словообраз «печаль», и ранее встречавшийся в размышлениях субъекта, на предпоследнем этапе формирования книги приобретает особый статус и значение, что проявляется не только содержательно:

Грусть, твой праздник вседневен
веселью на зависть... [22, с.207],

но выделяется формально-графически:

...я *один* и *око* сам себе... [22, с.198].

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

Помнишь, ноевый ковчег,
лодку с племенем несчастным,
нам с тобою вышло счастье
быть в начале всех дождей,
что уходят в новый век [22, с.189].

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

...по сути улитка –
я ползу по луне... [22, с.191];

...бог
мне дает эту милость,
как малость,
как ребенку драже... [22, с.201].

Нетрудно заметить, что малый образ преломляет через себя способность личности к благодарно-счастливому восприятию бытия. В этом их назначение: «ты запомни щедрость мига». Обращает на себя внимание тот факт, что драматический конфликт поэмы «ушел» ещё глубже – в интонационный рисунок стиха, соединивший, например, элегию и гимн:

Грусть, твой праздник вседневен
веселью на зависть;
ты, как океан,

бессмертна, бездонна...

Ты – вечность! [22, с.207].

На «поверхность» текста проступает идея примирения уже не крайних, но разных начал. Образами «породнения» становятся Природа, Первопредок, Женщина, Искусство, Язык, Человек:

...людьми я умножен,
и с ними я сложен
в целый век... [22, с.200]

Наблюдения над жанровой спецификой каждой части книги Д. Накипова позволили выявить их активную вовлеченность в дискурсивную трансформацию поэчного мирообраза. Усиление или ослабление некоторых жанрообразующих признаков поэмы (хронотопа сопротивления, типа лексико-речевой организации), в свою очередь, мотивировано развитием сюжета книги, в основу которой положена идея Пути как поиска своего цельного бытийного «отрезка», метафизического Начала и Конца. Философские образы, маркирующие идею книги поэзии, проходят через все контексты. Мотив ожидаемого Начала глобальных духовных метаморфоз прочитывается и в строках-декларациях:

Друзья, старики мои бродские,
Идите и пробуйте.
Все! Возврата не будет... [22, с.46],

и в сквозных метафорических образах моллюска, дерева, Золотого Человека, песчинки, неба, дождя. Интересно, на наш взгляд, в книге репрезентуется метафора дождя, так же ведущая тему Пробуждения и работающая на эффект «открытого финала». Сюжетный герой и его многочисленные двойники, ощущая каждый миг своего существования как момент начала приобщения к гармонии, на протяжении своего Пути-поиска не изживают проблемы принципиальной несводимости Начала и Конца, поскольку философема Конца постоянно оборачивается значениями нового поиска:

...дождь творит в минуту реки,
а она сто дочерей –
ручейки в моем саду... [22, с.189].

Примечательна в этом отношении оксюморонность семантики цифры «семь», в контексте книги уходящей от традиционного значения целостности и обнаруживающей все ту же идею недостижимости идеала. Сравним:

В день седьмой рождество не для нас... [94, с.19];

...наверное, сходим с ума мы
и уходим в седьмую стадию
исчадия... [22, с.31];

...и надо, и надо потерпеть до радуг
и до семи дожить... [22, с.122].

Книга поэзии Д. Накипова является одним из самых репрезентативных образцов нового поэтического сознания. Поэма собирается дискурсом высшего книжного типа через четко проступающий контрапункт поэтики. Наряду с традиционной «азбукой» тонического стихосложения автором востребована абсо-

лютно иная система организации художественного текста, где утрачивают самодостаточность прежде актуальные категории силлаботоники или тоники, рифмованного или белого стиха и вводятся принципиально иные формы поэтической изометрии. Поэтика книги Д. Накипова зеркально отображает движение её сюжета. Каждая часть имеет свой поэтический «контрапункт», оттеняющий её содержание и место в книге. В понимании поэтики как одного из инструментов создания «книжного» единства важно увидеть динамику роста нового текстологического мироощущения от первой до последней части. Сравнивая опыты пересоздания поэтического словаря в первой - шестой и седьмой главах, нельзя не заметить, что к концу книги сформировалась та форма глубинного постижения языка, когда разъять текст на составляющие не представляется возможным:

...декорации и кулисы ещё больше провоцировали на аквариумные ассоциации водоросли гроты кораллы Его до боли поразила мысль что эти ихтиандро русалко рыбы так беспечно плавают среди этого сырого холодного города в цветной воде сцены юрк-юрк туда сюда и потом замирают а в другом конце аквариума уже начинается новый танец плаванье русая русалка вьется вокруг ихтиандра а тот бережно переносит её на руках пока она быстро перебирает ножками бульк-бульк вниз-вверх опять зачем-то замерли [22, с.215].

Ниже предлагаем тот же текст со знаками исследовательского комментария:

... <u>декорации</u> и <u>кулисы</u> ещё <i>больше</i>	
<i>провоцировали</i> на <u>аквариумные ассоциации</u> ^	дакт
<u>водоросли</u> <u>гроты</u> <u>кораллы</u> ^	жен
Его до боли <i>поразила</i> мысль ^	муж
что эти ихтиандро <i>русалко рыбы</i> ^	жен
так беспечно плавают <i>среди</i> этого	
<u>сырого</u> <u>холодного</u> <u>города</u> ^	дакт
в цветной воде <u>сцены</u> ^	жен
<i>юрк-юрк</i> туда сюда ^	муж
и потом <i>замирают</i> ^	жен
а в <i>другом</i> <u>конце</u> <u>аквариума</u> уже	
начинается <u>новый танец</u> плаванье ^	дакт
<i>русая русалка</i> вьется <u>вокруг</u> ихтиандра ^	жен
а тот <i>бережно</i> <i>переносит</i> её на <u>руках</u> ^	муж
пока она <i>быстро</i> <i>перебирает</i> ножками ^	дакт
бульк-бульк ^	жен
вниз-вверх ^	муж
опять зачем-то <u>замерли</u> ^	дакт

В цитате выделены те принципы организации текста, которые работают на создание нового поэтического регистра:

- обозначены цезурные паузы и указан рисунок ударений перед цезурой, задающий четкий контрапункт жестко закрепленным чередованием дактилических, женских, мужских окончаний (в случае с классификацией ударения в слове «бульк» мы оставляем за сонорным «л» его право на протяжность произношения);

- представлена синтаксическая изометрия фразовых отрезков речи;

- жирным курсивом выделены некоторые смыслообразующие созвучия: звуковая волна дрожащих раскатистых созвучий ([ра], [ры], [р'ы], [ру], [ро], [р^], [рэ], [р'э]) заглушает фонотему глухого «к», и дает бессознательный эффект погружения в воду, тем более что семантика словообразов со звуковым комплексом «р» представлена морской тематикой (грот, кораллы, ихтиандр, русалка, рыба, аквариум и т.д.);

- подчеркнуты созвучия, рожденные иллюзивной спонтанностью речепотока и также нагруженные смыслопорождающей функцией: рифмические или ассонансные соотнесения выстраивают устойчивую образную параллель «сцена - океан». Сравним: «*декорации - ассоциации*», «*кулисы - водоросли*», «*города - грот*», «*замерли - аквариум*».

Признаки новой поэтической системы в процитированном тексте становятся высшим доказательством радикально изменившегося текстологического сознания. Интонационно-фразовая природа стиха, обязательность цезуры, берущей на себя функции «оранжировщика» текста, организующая роль предцезурных ударений, внутрискочные созвучия взамен рифм на конце строк реконструируют идею книги поэзии Дюсенбека Накипова «Песня моллюска» о необходимом отношении к жизни как непредсказуемо регенерирующему потоку мигнов, ценностных только в процессе взаимоперетекания. Пространство книги, концентрированно представившее поэмы мироздания, вывело последний в интертекст активно диалогических отношений, в результате действия которых поэма обнаруживает жанрово-полифонический потенциал, приближенный к романному. Книжный контекст поэмы настойчиво проводит идею жизнотворчества как единственного способа противостояния неблагополучию текущей жизни.

Характеристика поэмы рубежа II – III тысячелетий не может вызывать полемики по поводу её родовых отличительных признаков. Лирическая поэма со свойственным ей эмоциональным накалом, предельным откровением автора «о времени и о себе», драматичным пафосом повествования о непридуманных сюжетах истории и человеческих судеб чаще всего появляется в репертуаре современного поэта как «вершинный» жанр, выросший из лирической поэзии. Такую закономерность обнаруживает творчество Қ. Мырзалиева, К. Салықова, О. Сулейменова, Д. Накипова, М. Шаханова, М. Райымбекұлы, Н. Айтұлы, Н. Черновой, О. Жанайдарова, Л. Медведевой, С. Ақсұңқарұлы, Б. Беделханұлы, М. Исенова, Ж. Бөдешұлы. Особое место в этом ряду занимает поэзия Б. Канапьянова, абсолютно элегичное мировосприятие которого позволило выйти на коллизии современной (исторической, политической, экономической, экологической, духовной) жизни и стало необходимой составляющей векзамерительной, а затем поэмы модели мира.

История мировой литературы помнит множество ситуаций, где содержание литературного процесса соизмерялось не однородно-экстенсивным характером преобразований традиции, но с творческим поиском сравнительно небольшой группы литераторов. В этом отношении показательна поэтическая деятельность Д. Накипова, Ю. Грунина, И. Сапарбаева, И. Оразбаева, О. Жанайдарова, К. Салықова, Н. Айтанұлы, объединенных сверхчувственным ощущением истории и много работающих в жанре поэм. Такая однолинейность жанрового развития позволила увидеть потенциальные возможности поэмы: эпические эскизы С. Аксұңқарұлы и Т. Рақым, «книга поэзии» Д. Накипова «Песня моллюска», принципиально незавершенные «Фантасмагория бытия» Ю. Грунина, «Тетрадь провинциального хирурга» А. Корчевского, «Времена года» Кс. Рогожниковой реализуют интенцию на романизацию поэчного мирообраза, поскольку усиливают статус «творческого хронотопа» (М.М. Бахтин). Интересно, что переход к романной структуре уже осуществлен Д. Накиповым, издавшим в 2006-м году роман «Круг пепла».

Очередной «узловой» период литературы трансформировал лирическую поэму, в первую очередь, через активность субъекта, творца нового исторического сознания. Поэчное повествование ведет личность с антиромантическими взглядами на мир: стремление вписаться (а не возвыситься) в действительность и гармонизировать её драматическое содержание отличает «поведенческий репертуар» всех лирических героев.

Поэма активно вбирает лексикоречевую и стилистическую многомерность современной действительности. Качество цитатного материала, привлекаемого и осмысливаемого авторами современных поэм, также обнаруживает стремление жанра выйти за пределы своего историко-литературного пространства. Процесс обретения нового исторического мышления вывел поэта рубежа эпох к «чужому» эпическому опыту и мотивировал частоту апелляции к другим эпохам и эпическим временам (поэмы М. Шаханова, М. Райымбекұлы, Х. Булибекова, О. Жанайдарова, Ж. Бөдешұлы, М. Исенова, Л. Медведевой, И. Оразбаева, Б. Беделханұлы, А. Ершуовой). В этом отношении показательна поэма Ю. Грунина «По стропам строк», сюжетобразующий полистилизм которой материализует сверхзадачу текста: хрестоматийные строки А. Пушкина, А. Блока, О. Мандельштама, А. Солженицына, М. Лермонтова создают альтернативное пространство коллективного противостояния, перед активностью которого перемены объективно-существующего мира становятся неизбежны. Ассоциации расширяют художественные возможности поэмы за счет активного постижения вне- и внутритекстовой реальностей. Характер формально-поэтического эксперимента позволяет судить о становлении принципиально нового видения текста и возможностей его реформирования.

Современная поэма не только фиксирует, но гармонизирует противоречивые тенденции. Казахстанская поэма приобрела большую свободу в характере выбора пространственно-временных параметров: она может иметь строгую композицию (М. Райымбекұлы, «Арман»; Ю. Грунин, «По стропам строк»), но чаще всего собирается ассоциативным мышлением поэта (М. Исенов, «Житие

можжевельника в дождь»; П. Банников, «Маленькая железобетонная поэма»; Кс. Рогожникова, «Времена года (отрывки из поэмы)»). Эмоция в поэме может быть спровоцирована как конкретным событием (Б. Беделханұлы, «Жаумытбай»; Х. Булибеков, «Рукопись, найденная в Интернете»), так и потоком информации, подчиняющим сознание субъекта внутренней логике - желанию «выговориться» и таким образом «очиститься» от избыточной событийности (О. Жанайдаров, «Аттила»). В основу поэмы может быть положено как вымышленное событие (М. Шаханов, «Отрарская поэма о побежденном победителе, или Просчет Чингисхана»; Л. Медведева, «Формула забвения»), так и реально биографические факты (К. Салықов, «Қаныш - жулдыз» қарсы алды»; И. Сапарбай, «Жұмаққа жол»; Н. Чернова, «Приди и останься»; Ю. Грунин, «Фантазмагория бытия»; А. Ершуова, «Бейбарыс»). Новое историческое сознание героя поэмы откликается и на героические события эпической давности (походы Аттилы, Кюль-Тегина, Тоньюкука, царствование Тутанхамона), и на сюжеты современной истории или чьей-либо частной жизни (Б. Канапьянов, «Послеловие», «Человек, которого я не видел»).

Картина мира казахстанской поэмы реорганизуется «творческим» хронотопом, открытым для экспериментов с различными жанровыми мирообразами, и, в первую очередь, с архетипами национального лироэпоса. Актуализация героического и лирического эпосов проявилась в изменении типа сознания субъекта поэмы, ощущающего историю как пространство частного бытия. Влияние дастанов и касс проявилось в доминирующих типах субъектной и пространственно-временной организации поэм, более ориентированных на личностное изложение реальных событий политики, культуры и конкретной автобиографии, чем на фантазийный сюжет. «Допуская» в пространство своей картины мира другие жанры (сонет, элегию, гимн, фрагмент, послание, посвящение, жоқтау, нақыл өлең, тарихи өлең) или их стилистические доминанты (элегическую, гимническую, одическую), поэма не только не утрачивает своего жанрового ядра, но укрепляет его проекцией на романическую жанрово-стилевую многомерность. К такого рода образованиям можно отнести, в первую очередь, контекстные единства «Приди и останься» Н. Черновой, «Звездный час» Б. Канапьянова, поэмы «Формула забвения» Л. Медведевой, «Арман» М. Райымбекұлы, книгу поэзии Д. Накипова «Песня моллюска» и его же «поэму бесед» «Незабвение дружб».

Поэмы, созданные с 1980-х по 2000-е годы, обнаруживают равный интерес поэтической аудитории к двум типам сюжетосложения. С одной стороны, востребован принцип сюжетного изложения исторически достоверного материала. При этом объектом художественного изучения может быть как частная жизнь самого поэта (или его предков), так общественно-политические события, имевшие место в истории человечества от древности до настоящего времени (поэмы К. Салықова, Қ. Мырзалиева, М. Шаханова, О. Айтанұлы, Ж. Бөдешұлы, А. Ершуова). Поэт-современник так же часто апеллирует к поэме с лирическим сюжетом. Как правило, в названном типе поэм ослабленный событийный ряд компенсируется пафосом или лирической эмоцией (поэмы Д. Накипова, Ұ.

Есдәулетова, И. Сапарбаева, И. Оразбаева, О. Жанайдарова, Л. Медведевой, Н. Айтұлы, Т. Рақым, Е. Зейферт, П. Банникова, Кс. Рогожниковой). Обнаруженный тип трансформации пространственно-временного и субъектного компонентов свидетельствует о накоплении информации для последующего смещения в границах жанра поэмы: если в настоящий период лироэпическая поэма демонстрирует предельно откровенную позицию лирического субъекта, то сосредоточение поэтического интереса на событиях реальной истории подготавливает почву для последующего перераспределения акцента с лирического плана выражения на эпический.

Современная казахстанская поэма проявляет настойчивую интенцию к существованию в дискурсе мировой поэзии, отечественной литературы, в контексте творчества поэта, книги, раздела. Сборник стихотворений Б. Канапьянова “Векзаметры” имеет свою композиционную “вершину”: поэмы “Послесловие” и “Человек, которого я не видел” занимают срединное положение в книге. При этом, мирообраз поэмы входит в интертекстуальные отношения с векзаметрической жанровостью не только не теряя модель мира, но подчиняя её целостности высшего книжного типа. Поэмы Д. Накипова, собранные в книге “Песня моллюска”, представляют высокий образец художественно-эстетической завершенности «книги поэзии» как целого и также свидетельствуют о существовании интенции на укрупнение масштабов жанрового творчества.

В целом, характер преобразования жанрового содержания и структуры поэм позволяет судить об эстетически и исторически обусловленной востребованности поэмого мирообраза. Поэму можно назвать жанром-«господином» (Д.С. Лихачев) наступающего времени и по той причине, что она является активным проводником всех жанрово-трансформационных процессов, полностью вбирает информацию о характере обновления жанровой действительности конца XX – начала XXI столетий.

Вопросы для самоконтроля к 6 разделу:

1. Теоретические аспекты осмысления вопроса о жанровой природе поэмы.
2. Причины актуализации поэмого мирообраза в творчестве поэтов Казахстана начала XXI вв.
3. Влияние казахского героического эпоса и лироэпоса на природу преобразования поэм конца XX – начала XXI столетий.
4. Современное литературоведение о хронотопе поэмы.
5. Роль документа, исторического факта и вымысла в процессе пересоздания субъектной и ассоциативной организации поэмы.
6. Способы декларирования лирической природы современной поэмы.

Задания для самостоятельной работы:

1. Последовательно или параллельно в поэзии конца XX века возрождаются ЛЦ и лирическая поэма? Можно ли назвать циклизацию подготовительным этапом к трансформации поэм?
2. Какие жанры казахского фольклора синтезирует современная лирическая поэма? Приведите примеры.
3. Всегда ли можно говорить о такой форме выражения авторского сознания в поэме, как лирический герой? Существуют ли иные формы проявления авторского сознания?
4. Можно ли утверждать сходство субъектного уровня организации поэмы и толғау? Аргументируйте ответ. Приведите примеры из текстов.
5. Чем характер трансформации современной поэмы отличается от предшествующих типов преобразования этого же жанра?
6. Приведите примеры обновления поэтики стиха в поэмах современных казахстанских авторов. Используйте тексты Приложения.
7. Дайте анализ субъектного уровня организации современной поэмы, используя тексты Приложения.
8. Обозначьте жанры, входящие в художественное пространство книги поэм Д. Накипова «Песня моллюска».

ЛИТЕРАТУРА К 6 РАЗДЕЛУ:

1. Каратаев М. Эстетика и эпос. - Алма-Ата: Жазушы, 1977. - 200 с.
2. Азибаева Б.У. Казахский дастанный эпос: Автореф. ... д-ра филол. наук: 10.01.09. - Алматы: Ин-т лит-ры и ис-ва им. М. Ауэзова, 1998. - 54 с.
3. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX - начала XX веков. - Москва-Ленинград: Наука, 1964. - 288 с.
4. Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. - Москва: МГУ, 1983. - С.206.
5. Гуляев Н.А. Теория литературы. - Москва: Высшая школа, 1985. - 272 с.
6. Гусев В.Е. Форма и суть // Литературная газета. - 1965. - 19 августа.
7. Неупокоева И.Г. Революционная романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. - Москва, 1971. - 520 с.
8. Поляков М.Я. В мире идей и образов. - Москва: Советский писатель, 1983. - 368 с.
9. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собрание соч.: В 3 т. - Москва, 1958. - Т.2. - С. 325-326.
10. Тимофеев Л.И. Поэтика Маяковского. - Москва, 1941. - С. 71
11. Зайцев В.А. Советская поэзия последних лет. - Москва, 1968. - 72 с.
12. Серова М.Н. Онегина воздушная громада... (К вопросу о структурных моделях "Поэмы без героя" Анны Ахматовой) // Филологические науки. - 2003. - №3. - С. 12-20.
13. Ахматова А.А. Тайны ремесла. - Москва: Советский писатель, 1986. - 252 с.
14. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. - Москва, 1998. - С. 202-205.

15. Ақсұңқарұлы С. «Қарқаралы-қара орманым» атты поэманың эскизы // Қазақстан әдебиеті. – 2002. - №18 (2752). – 6 б.
16. Салықов К. Қаныш және Қарсақбай // Жұлдыз. – 1999. - №4. – 18-20 бб.
17. Жанайдаров О. Аттила // Аманат. – 2001. - №3-4. - С.225-230.
18. Сапарбаев И. Гүласып. – Алматы: Жалын, 1990. – 208 б.
19. Берязев В. Тобук. Поэма // Аманат. – 2001. - №3-4. - С. 212-224.
20. Чернова Н. Солнцеворот. – Астана: Елорда, 2000. – 384 с.
21. Медведева Л. Сокровенное солнце. - Усть-Каменогорск: ВКГУ, 2000. – 130 с.
22. Накипов Д. Песня моллюска. Книга поэзии. - Алматы: Отау, 2000. – 224 с.
23. Оразбаев И. Түннің көзі. - Алматы: Жалын, 1979. – 88 б.
24. Салықов К. «Қаныш-жұлдыз» қарсы алды (лирикалық поэма) // Жұлдыз. – 1998. - №4. – 58-62 бб.
25. Накипов Д. Близнецы. Виртуальная поэма на фоне сверхреальности // Простор. – 2001. - №1. - С. 70-82.
26. Шаханов М. Время стреляет из лука. – Москва: Советский писатель, 1988. – 143 с.
27. Грунин Ю. По стропам строк. Поэма // Нива. – 2001. - №5. - С. 21-37.
28. Бөдешұлы Ж. Бостандықтың басы // Қазақ әдебиеті. – 2000. - №49 (2679). – 4-5 бб.
29. Грунин Ю. Фантасмагория бытия. Главы поэмы // Нива. – 2003. - №11. - С. 44-56.
30. Зейферт Е. Малый изборник. - Караганда, 2002. – 136 с.
31. Рогожникова Кс. Времена года (отрывки из поэмы) // Аполлинарий. – 2004. - №4(25). – С. 29-34.
32. Исенов М. Житие можжевельника в дождь // Аполлинарий. – 2000. - №8. - С. 51-63.
33. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. – Ленинград: Наука, 1978.- 422 с.
34. Райымбекұлы М. Ай. – Астана: Елорда, 2001. – 168 с.
35. Есдаулетов Ұ. Ақ керуен. – Алматы: Жазушы, 1985. – 136 б.
36. Айтұлы Н. Бас сүйектер. Поэма // Жұлдыз. – 1998. - №1. – 56-67 бб.
37. Антонов В. Избранное. - Алма-Ата: Жазушы, 1988. – 240 с.
38. Рақым Т. Бабалар бесігі (эпикалық эскизы) // Жұлдыз. – 1998. - №5. – 90-91 бб.
39. Булибеков Х. Иллюзия памяти. – Алматы, 2001. - 124 с.
40. Накипов Д. Сказы вечного сурка // Аманат. – 2004. - №1. - С. 158-167.
41. Банников П. Маленькая железобетонная поэма // Аполлинарий. – 2005. - №1(26). – С. 69-71.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Чернец Л.В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. - М., 1982. - 192 с.
2. Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века. – Москва: Аспект Пресс, 1999. – 453с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1979. - 424 с.
4. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70 гг. - Свердловск, 1982. - 256 с.
5. Пронин В.А. Теория литературных жанров. <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlg022>

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – Москва: Советский писатель, 1986. – 480 с.
2. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. - М., 1973. - 167 с.
3. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974, 408 с.
4. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. - М., 1964. – С.
5. Тамарченко Н.Д. Теория литературы. Т.1. - М., 2004. - С.361-398.
6. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. - М., 1985. - 181 с.
7. Ю.Б.Борев. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. - М., 2003. - 575 с.
8. Байтурсинов Ә. Әдебиет танытқыш. // Ә.Байтурсинов. Ақ жол. - А., 1991. - 464 с.

9. Турсунов Е. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 172 с.
10. Руднев В.П. Прочь от реальности. - М., 2000. - 432 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Художественные тексты

СОНЕТЫ

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

Инна Потахина

ДЕВЯТЬ ГОРНЫХ СОНЕТОВ

Диме Вульпе

1.
Так затаилась тьма у наших ног –
Еловая ночная паутина.
Той близости и нежности причина –
Всегда хмельной и непутевый Бог.

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

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

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

2.
Еловая ночная паутина!
Благодарю за твой невидный жест,
Когда в сетях отчаянных торжеств
Ты создаешь недвижную картину.

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

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

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

Той близости и нежности причина.

3.

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

5.

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

Один лишь миг обмана – благодать.

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

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

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

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

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

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

Мне жизнь дана другая, чтобы ждать...
Люблю тебя, не хвастаясь печалью,

Отринут страх – и полно горевать!

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

8.

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

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

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

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

ЭЛЕГИИ

Исраил Сапарбай

(Элегия)

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

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

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

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

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

Қараағаш, жапырағы жалья-жұлба,
Суық жел сумандап жүр жан-жағында.
Қайран-ай, кім бар, кім жоқ бұл дүниеде,
Қар кетіп, қайта бүршік жарғанында?..

Есенғали Раушанов

ЭЛЕГИЯ ЕМЕС

Келіп тұрмын өзім өскен шағылға,

Қоңыр күз бар жанымда,
Бұл ғаламда – мені ұғатын Күз
Ғана,
Шешем бар-тын, жатыр, әні ол
Қабырда

Қоңыр күзім үндемейді қу маңдай,
өңір дей ме бұл қандай?!
Мынау жарық дүниедеол-дағы,
Досы жоғын енді біліп тұрғандай.

«Ол-дағы дәл мендей болған сорлы
екен»,

Неге суық кешегі жаз, кең мекен,
Өмір - өте көңілсіз той. Жоқ,
әлде,

Сенделген бұлттар сүреңі,
Қарасам құтым қашырар.
Қабарып кеткен рені,
Ағарып кеткен шашы бар.

Кенеттрен үркіп шошыған,
Кездесем желмен – сорлыммен.
Күз – дозақ.
Алла-ай, осыған
Қалайша ғашық болдым мен.

Мұң шалып жүзін шырайлы,
Айман күз жолдан қайтып кеп.
Қоштасып тұрып жылайды:
«Жазығым не еді, айтып кет!»

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

Серик Жусупов

ЭЛЕГИЯ

1.
Встречаю ль шествие разлуки
я с непокрытой головой,

вникаю в траурные звуки
со странной, сладостной тоской.

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

2.

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

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

Александр Романов

ЭЛЕГИЯ

В рыжих дебрях боров
Успокоились звонкие трели,
Словно заперли их до весны
На дубовый засов.
И прозрачную даль,
Просветленную грусть акварели,
Заменяли густые,
Тяжелые краски лесов.
Прелых листьев настил
Будет снегу роскошной постелью...
Смотрит осень в окно,
Ливни песни поют про неё.
Эти вялые дни
Запорошены желтой метелью,
И горелой листвой
Над горами летит воронье.
На земле эти дни,
Как и встарь, далеко не случайны
Я их грустную суть
Никогда-никогда не пойму.
И поэтому мне
С беспокойным сознанием тайны

Так тревожно бродить
По осенней тайге одному.
Словно кто-то за мной
Из захвоенной мглы наблюдает,
Схоронившись от взгляда
В громадных расщелинах скал.
И вокруг тишина,
И листва надо мной опадает,
И легко на душе,
Словно истину я отыскал.
Всюду нежная грусть:
В невеселой походке лосиной,
В тихом паданье капель
И в мерном движенье хвои...
И закружит перо,
Отлетая от стаи гусиной,
Чтобы я написал им
Печальные строки свои.

Ғафу Қаирбеков

БАРЫП ҚАЙТУ ЯКИ ЕМХАНА ЭЛЕГИЯСЫ

Дәрігерлер – Бола Избасарұлы мен
Бәдигұлжамал Хамзақызына арнадым

I

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

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

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

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

Миым сау, ой ойлады баяғыдай,
Көз шылау – көрген сурет таяды ұдай,

Қозғауға денем күйрек, басым имек,
Тағдырдың тастап кеткен таяғындай.

II

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

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

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

“Көз бар-ау, көз тиеді-ау” – деген ойдан
аулақпын, сақ болудан көңіл бейғам,
отырмын енді еске алып соның бәрін,
о, тоба, дерің бар ма пәле қайдан?!

III

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

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

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

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

.....

ТОЛҒАУ

Фариза Оңғарсынова

АСАНҚАЙҒЫНЫҢ ТОЛҒАУЫ

Заманыңның сыры көп:
адамыңның құны жоқ,
тауларың бар – шыңы жоқ;
өміріңнің мәні жоқ,
көңіліңнің сәні жоқ.
Ат міндім деп шалқыма –
Қарайлағын артыңа,
Бірлігі жоқ халқына,
Жаяу менен жалпыға
Не қалдырдың, не бердің,
өзің майға кенелдің,
не сыйлайды келер күн?
Шешендігің не керек –
Сөз ұғатын елің жоқ.
Көсемдігің не керек –
Адамдарға сенім жоқ.
Билікпен жаншып жеңгенге
Шіренер шәртiк бегің көп.
Тепсініп дұшпан келгенде,
Тебініп шығар ерің жоқ.
Адамда ой жоқ, пайым жоқ,
Биліктен баска уайым жоқ,
Нар мая смрек – айыр көп.
Ақиқатты айтып алқындым,
От пенен суға шарпылдым –
Сөзіме құлақ салмадың,
Ұқпадың дүние жалғанын,
Алауыздықтан танбадың,
Жақсыларыңды жалмадың,
Ашылғанын сезбей артыңның.
Ендеше тағдыры халқыңның
Қалында кетер әркімнің.

Исраил Сапарбай

ОЙТОЛҒАУ

Көргенің көрге енгенше сәттік қана,
Асықпа, масықпа да, аптықпа да.
Тағдырдың тәлкегіне тап келгенде,
Қай пақыр, қай пенденден таптық пана?

Тәубесің талақетіп тасқанда кім,
Алам деп әуре болар аспандағын.
Молаңа күңіреніп енсең-дағы,
Қораңа қайтып кірмес қашқан бағың.

Жәдігөй, жазатайым жалғанда бұл
Жаңылып, кімге керек алданғаның?
Тапқаным, татқаным деп талшық етер
Келгендер өлгендердің қалған дәмін.

Ажалдан адам қашып құтыла ма? –
Еткейсің ебі келсе шүкірана.
Ғұмырын ұзартатын адамзаттың
Пейіштің періштесі – бүкіл ана!

Шығатын тұңғиығын жарып түннің
Қадірін кім біліпті жарық күннің.
Үйіне шақырылмай келген қонақ
Тұрады есігінді қағып бір күн...

Қадірін бұл жалғанның жаңа ұққандай
Жүресің қызығына қанып-қанбай.
Жатарсың дем шығарда жанталасып
Байқаусыз торға түскен балықтардай.

Жаратқан пендесіне дамыл берер,
Ғайыпты сен көрмеген жаның көрер.
Тіршілік ұясына дән салғандай,
Тірілер қара жерге тәнінді егер...

Гүлсамал Аймаханова

КЕРТОЛҒАУ

Бақыт жайлы
сөз қозғауға қорқамын...
Жоғын біреу
көз жасынан іздесе,
жайдақ қайғы,

мүжігендей отбасын,
мысық тілеу
керегеден кеулесе.

Иман-Рахым
ойлауға да батпаймын...
Арсыз неме
арзандатып киесін,
Адам атын
амалсыздан аттаймын,
есек дәме –
мәігүрт дене
азынатып,
жұқтырғанда күйесін.

Бүтін не бар,
кімге арқа сүйерсің?
Жөн білетін
құйма құлақ қалды ма?
Шалажансар
сортаң сорған сүйелсің,
кем күлетін
кезен сірә, әдіра!

Құм көшінің
беталысын аңдамаймын,
тұз төсінің
төрт тағаны кем-кетік.
Бірде-бүтін,
бірде-жарты жандаймын,
қара өлеңім
ақ нөсерін селдетіп.

...Ақиқатын
айтшы өзің –
анығында қандаймын?
Заманының
кертолғауы
көлеңкедей сенделтіп...

БАЛЛАДА

Серік Ақсұңқарұлы

БАЗАРДАҒЫ БАЯН СҰЛУЛЛАР ТУРАЛЫ БАЛЛАДА

40 градус аяз.

Алқынады қос өкпе,
өмір бастан көшсе өстіп көшед де.
Базарда тұр баян сұлу боп-боз боп,
Қозы Көрпеш күтеді оны төсекте.

Қап арқалап, буынынан әл тайған,
Келеді олар Стамбулдан, Алтайдан.
О, Баяндар! Жолың болсын қайда да,
Отыз жасқа толар-толмай қартайған!

Жасай алмай жас дәуренін жас болып,
өңшең цифр, калькулятор –
баста өріп –
көздерінің оты сөніп, аруақтай
плацкартта ішіп отыр – мас болып!

Қарағандыға келсе бәрін аттап кеп,
Қара табыт шығады одан қаптап кеп,
Бетін ашсаң баян сұлу өзіңдей,
Қара шашы кеткен құдай аппақ боп!

Вячеслав Киктенко

БАЛЛАДА ПРОХОДНОГО ДВОРА

Проходные дворы, проходные дворы,
Ваши выходы к солнцу легки и пестры,
Как скупы тупики и глухие загадки,
Так разгадки щедры.

Он молчал, чугуном зачуравшийся двор,
Если светом встречал – это фары в упор,
Были тайны верны чердакам и подвалам,
Их игумен – топор.

Мне казалось тогда – обнажить их пора,
Так была на посулы хозяйка добра,
Только вышло, что я отщепенец иного,
Проходного двора.

Там росли сквозь золу золотые шары,

В каждой лужице нам открывались миры,
Золотые дворы заповедного детства,
Проходные дворы!

Там весь год в кирпиче зацветает весна,
Зеленеет таинственной кладки стена,
Отделяя стоялое время подвала
От жилого окна.

А в окошке, как в сказке, алеет огонь,
А взглядишься, к окошку приставив ладонь,
Там ликуют друзья из далекого детства
И не гаснет огонь.

.....
Проходные дворы, проходные дворы,
Ваши судьбы, как лезвия бритвы остры,
Всем хватило простого и ясного света,
Всем достало муры.

В хлам старьевщик совал крючковатую трость,
Зывали цыганки гадать на авось,
Самый мглистый проулок точильщика искры
Пронизали насквозь.

Там доньне под вечер блуждают они,
Там решали всем миром дела ребятни,
В полусгнившей беседке ещё возникают
Голоса и огни.

И под вой торжествующей всей детворы
Там жестоко решат проходные дворы
У дворов тупиковых площадку отрезать
Для футбольной игры.

Мол, негоже теперь-то о личном тужить,
Победили всем миром, всем миром и жить,
Ни к чему это ветхозаветным укладом
Старину ворошить.

Кто же ведал тогда, сразу после войны,
Как уступчивы корни седой старины,
Как они извернутся, дворам тупиковым
Побавят вины?

Проходные дворы...

ВЕКЗАМЕТРЫ

Бахытжан Канапьянов

ВЕКЗАМЕТРЫ

Век уходящий, за твоим перевалом двухтысячный год
Клубки календарные катит в эпоху грядущих дорог.
На спицах антенн петли мы вяжем – тянется, тянется нить.
Проступят узоры твои в беспредельных глубинах души.
И – пунктирами мысли легли на полотна контурных карт.
Из хаоса в космос уходит векзаметр – вектор Вселенной.
Миф вплетается в явь – не раз угрожала Галлея хвостом,
Беспечность толпы на время сметала она. Исчезала...

МАЛЬЧИК

И как по тропинке мальчик бежал, по забытой тропинке,
И как по арыку плыл лист пожелтевший, лист пожелтевший,
И как по дороге, впрягшись в телегу, шла лошадь понуро,
И как по щеке слеза пролегла, на губах горький привкус.
Высохли слезы, сгнил лист пожелтевший, а мальчик остался.
Птицы исчезли, скрылась лошадка, а мальчик в матроске
Стоит на обочине детства, взглядом меня провожая...

МЕТАМОРФОЗЫ

В орнаменте ковра есть что-то от арабской книжной вязи,
И в памяти встают потомками разорванные связи,
И на Великом шелковом пути не стерты города,
И дервиш у костра, купается в глазах его звезда.
Орнаментом ковра эпох связующая нить проведена –
Как будто за орнаментом бетонная раздвинута стена.
По дневникам отца я букв латинских горечь ощущаю,
И словно опиум – дух первых пятилеток я впитаю.
От голода исчезнет пол-аула и вымрет вся родня.
Камчой на мир взмахнув, последнего в колхоз дед отдает коня.
В степных бараках стынут беспаспортные граждане страны,
Когда всего четыре года до новой мировой войны.
За проволоку колючую цепляясь, рвется эбелек,
Вслед Алжиру и Карлагу атомный встает из шахты век.

ПЛАЧ СМУГЛОЙ ЛУНЫ

Ночь перед взрывом подземным, знаю, что скорби полна.
В ночь перед взрывом я вижу – смуглая плачет луна.
Слезы её золотые в радиоактивном стогу.

Как на рентгеновском снимке аул, что на том берегу.
В недрах горы Дегелена смерть из туннеля сквозит.
Снег радиации пеплом вне зоны запретной лежит.
Землю ли судорога сводит иль человеческий стон? –
Это не миф и не эпос, это и есть полигон.
Да, близок был сердцу Чернобыль, в нем мертвые видел дома,
Чабанскою псиной взвыть бы на звезды с родного холма.
И – не сойти с ума.

ФРАГМЕНТ

Габит Имамбаев

12 ФРАГМЕНТОВ

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

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

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

Мир, летящий в никуда, удержать кому?

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

Мы были молоды, мы были двужильными,
И мерили дороги шагами семимильными.
Имея пару рук, рукопожались со встречными;
Левая – ближе к сердцу, правая – к печени.
А после многим сердце выжгла алчъ –
Хоть деньги на ветер бросай, хоть плачь.
И в печени желчь разлилась – озлобления крайность...
А мир – как и прежде. И дороги – в бескрайность.

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

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

Если мир - на китах, то киты

Отплывают (неизвестно куда, смотря
По течению). Пресекатель земной суеты –
Азраил – на пути. Так за какие моря
Нам податься? За те, где ветер грубый
Свищет в череп вселенской химеры?
Или за эти, где с веком и солнце – на убыль?
Есть надежда. Достанет ли веры?

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

Город вполне уместается на территории
Чьей-то ладони. А захочет сдуть?
Скорбь сеющим – пожинать горе,
И жупел раздувших не минует жуть.
Трупный запах от вашего ...изма.
Так устроено – на «истину» падки
И теребящие зеленое вымя суфизма,
И дразнящие быка красной лихорадки.

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

В тихом поле, настолько тихом,
Что слышишь дыхание звезд,
Где небо близко и ближе, чем Лихо,
Где мерзлая глина на тысячи верст
В ожидании снега. Дорассветная тишь.

Клин дороги, собранные гумна.
И даже осторожная полевая мышь
Вряд ли сейчас проскользнет бесшумно.

ПОЭМА (и поэмы контексты)

ТЕТРАДЬ НА ДВОИХ (Фрагменты)

**Юрий Леонов,
Игорь Полуяхтов**

За океаны
в дальние страны
едем,
бинтуя душевные раны
наивной мечтой.
Где только нет нас
на этом свете.
Город разъехался
по планете.
Не удержать,
заорав «Постой!»
Мне страшно
однажды проснуться,
а город – пустой.

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

Ночь – госпожа
И не поможет свет
Костер погаснет
Электричество замкнет

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

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

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

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

Угодья приводят к сознанию меж двух
сторон света
И двух сторон тьмы –
К сознанию, в котором умы

Так сильны,
Что не бродят, всё время теряя
тропу
В самое больное место пейзажа.

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

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

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

Если ты ступишь за край горизонта –
на ту сторону зла,
за круг быта, пронзенного
набатами и школьными звонками, -
боюсь, ты не сможешь найти
своего отражения в бурлящей воде,
своего вздоха в ураганном ветре,
своего следа в подвижной почве,
своих слов в раскаляющем пламени,

И вряд ли узнаешь себя в тусклом взгляде

последнего встречного
или в фарах спешащей к тебе неотложки...

.....

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

Час от часу не легче
и мой век убывает
со скоростью разбегающихся галактик
здесь что-то случилось
десять миллиардов лет назад
чтобы мог почувствовать
ветер времени
не свистом в ушах
а разорванными в ключья
МОЗГАМИ

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

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

Дюсенбек Накипов

БЛИЗНЕЦЫ

Виртуальная поэма на фоне сверхреальности

(фрагменты из поэмы)

11 сентября. Когда Это показали по всем экстренным теленовостям, во мне что-то ёкнуло. Рапидно рушились здания-близнецы Всемирного Торгового Центра в Нью-Йорке. Я лихорадочно пролистал свою недавнюю книгу «Песня моллюска» и вот что нашел на стр.17

В программе ТВ объявлено об очередных смертях и видно что здание объято пламенем в котором смердят чьи-то тела и надежды плывущие в дыме кровом в страну, где нежность нельзя превратить в дрова. трещат зеркала отразив агонию последних криков и миг ужасно красив чтоб стать эстетикой кризиса и сотворения новых мифов евангелистами СМИ дымом окутанные и они уже бесконечно вчера и уже ни когда нас с тобой не

потревожат и мы сделаем вид, что нам все известно о нашей первичной карме, от истоков своей родословной до конечной завершающей формы, где доминирует всеобщий принцип «наоборот», а далее следует по логике широкое «до» с категорическим знаком «бекар»...

значит бывшее опять отменяется и ещё неизвестно что будет в паузе где забыли меня и программирующие будни будущего не примут в расчет, как остро пахнет наша тоска, как неприкаян вседневный наш страх...

х х х

Я не хотел таких совпадений. Так написалось. По-видимому, телекартинки подобных катастроф запечатлелись в подкорке и отразились в слове. Близнецы ВТЦ. Я видел их несколько лет назад в Манхэттене. Стоял рядом, восхищался. Их называли ещё «Два пальца». Графически они могут воспроизводиться так: П... Теперь их нет, но знак останется. С этого дня всё изменилось. В мире, во мне. Навсегда. Мир стал беспалым и беспамятным. Многое множество слов вытеснилось одним: «Месть».

дрогнул первый близнец...
Боинг взрывается,
и второму конец...
Ох, как больно тем, кто вываливается
из Близнецов.
Медленно, рапидно рушатся Основы Основ...
Это террор изначально библейский.

Начинаю свою хаос-хронику терроризма. По каким календарям держать ориентир? Лунный, григорианский? От Тенгри, от Хиджры? До потопа, после? Или верить тому, что внутри, если даже закат случился наутро. Ветоюнь. 8491 г. Образование государства Израиль на земле Палестины по решению ООН.

Иерусалим. Палестина. Израиль...
Как долго гроздь гнева вызревают,
и теперь разрываются каждый день,
чтобы плакали люди у стен.

Израиль. Иерусалим. Палестина...
Смотрю репортажи, кровь во мне стынет:
далеко от вас моя степь...
Наши тоже плачут у стен.

Палестина. Израиль. Иерусалим...
Обетованной земле вашей, салем!
Всё пишу, боюсь не успеть:
пора улыбаться у стен.

Три стены. Великая Китайская молчит и ночами беседует с луной, откуда её хорошо видно. Берлинской уже нет. Но есть ещё Стена Плача. Там стенают до сих пор. Мира нет. А ведь арабы и евреи, по сути, этнические близнецы.

.....

Когда мне плохо, я скрываюсь среди друзей, и моё дурное настроение чаще всего выливается в посвящения...

Нурлану М.

Шут, сев на закорки, шутил,
Когда ему стукнули в морду:
(между прочим, он был шурин
президенту из династии мертвых,
в стране Миср)
«Так вот, в конце злого июля,
который, по сути, Юлий и Цезарь,
вновь повесили ночью Иуду,

чтобы он оставался вечной целью
священной мести».

В затхлых проулках мозгов,
в середине простора степного,
даже искажение добрых слов,
кажется рождением нового:

«Возмездие!»

Итак, что старо, то затхло;
то, что воняет – благоуханно.
Только вчера стал изгоем запад,
ибо миром правят хамы.
А кто террором?

Где-то есть виртуальные правители массового сознания, но это не означает, что нам запрещено думать самостоятельно.

.....

Хаос-хроника терроризма. Сантай. 2991 г.

Взорвано посольство Израиля в Буэнос-Айресе. 20 человек погибло, 250 ранены... Застрелен президент Алжира Мохамед Будиафа.

За поддержкой обращаюсь к Галине Леонидовне К.

Каюсь, и я был глобалистом,
и даже космистом,
витаю в хуу (ноо)сферах.
Был при этом истов,
ибо так легче повернуть аферу.

Каюсь, был попросту мулом,
а теперь...

Сжать бы мир до родного аула,
за день обойти и увидеть всех разом,
в глаза посмотреть: есть ли в них радость?
Мне больно, давят на сердце мегатонные
близнецы.

Раскопайте меня. Я ещё жив.

И верю ещё, что это – виртуальный цирк.

Набирает силу лавина размножения
лжеблизнецов...

Который, кто? Где истинные близнецы?

Это он, оно? Клон?

Эй, торопливые конструкторы геномов: «Цыц!»

Мы сами соберем свои гены,
ибо каждый Творцом порожденный – гений
своего неповторимого «Я».

Мы сами сумем изменить себя

.....

Хаос-хроника терроризма. Трокарь. 3991 г.
Египет. Убиты: премьер-министр Атеф Седки и министр Хасан Аль-Альфи.

Тутанхамон.
Самый знаменитый фараон...
И, кажется, тоже убит.
А моя Нефертити?
Неужели тоже убита?
На саркофагах плачет нефрит.
Сколько ж вам лет, террористы?

х х х

Хаос-хроника терроризма. Заветель. 3991 г.
Нью-Йорк. Взрыв в ВТЦ. Первый? Убито 6 человек. Ранено около 1000.
Подозревается Усама бен Ладен.

Бен Ладен. Усама. Без Ладена,
как будто и земля не вращается.
Все СМИ осанну усаме заладили...
Усама, запомни:
бумеранг всегда возвращается.
Что сказать?
Ты не тянешь на всемирное зло,
но теперь у тебя есть харизма,
и забыты уже НЛЮ,
ты заслонил даже ужас фашизма
и вечную боль Холокоста.
Остановитесь, все СМИ,
сотворить ореол злодею так просто,
и выше фактов становится миф.

х х х

Хаос-хроника терроризма. Девокарь. 4991 г.
Диверсия в Иерусалиме. Погибли 23 человека. Об этом Светлане К.

Иерусалим! Мой нежный, бедный город-мать.
Ты так велик и ты так мал.
Так тяжело троих детей родить,

как трудно храмы их хранить.
У стен твоих я тоже плачу:
кровь к крови и прах к праху.
Мир детям всем твоим, Иерушалаем!
Святой твоей земле, салем!

х х х

Хаос-хроника терроризма. Хриюнь. 5991 г.
Россия. Чечня. В результате гостеррора погибло около 200 000 человек,
граждан одной страны.

Народ Ноя. Ног-чи.
Люди гор.
Народ россов. Рюрикови-чи.
Люди лесов.
Никак не решится ваш спор.
Плачут ваши братья, люди степей.
Печален ныне Олжас.
Хмурится где-то Чингис.
Думает молча Мурат.
Горизонт наш всё темней и темней,
на западе и на севере. На юге тоже.
Это Уж-жас.
Пока только Восток чист,
поздно глядеть назад,
стал сон наш беспокоен, тревожен.
Помните, ногчи, ингуши. Люди вайнах!
.....

Хаос-хроника терроризма. Ономарь. 5991 г.
Франция. Взрыв в парижском метро и Елисейских полях. Погибло 7 че-
ловек. Ранено – 101.

Филлипины. Город Ипил. Убито 100 человек.

Япония. Токио. В метро отравлены газом сотни людей.

26.09. Поехал из Астаны в Павлодар. Там брату моему Бейсембеку ис-
полнилось 50 лет. И ещё он выдавал старшую дочь с зелеными глазами за хо-
рошего зятя. Ночью в поезде, проезжая через Сары-Арку, не мог уснуть. Было
11 ночи...

Однадцать... 11... близнецы... хлеб...
Далеко... Поезд... Ночь... Плачут...
Грохот... Мужчина... Один... Эхо бед...
Мысли... Слезы... Едет... Тихо... Кляча...
У него... Мечта... Сигарета... Хрип...

Чай?... Дыня... Вода... Яблоко...
Думает... Степь... Могила... Скрип...
Кран... Вокзал... Павлодар... Яда бы....
А если писать по-простому, в строку, с запятыми и в рифму.
Так внезапно чувство укромности
в час, когда не совпадают ритмы
гремящих колес и горячего сердца.
Возможно, у человека есть родина,
но если ночь на кого-то и сердится,
то значит: она сестрой рассвету приходится.
Брат, сестра, близнецы...

Елена Зейферт

СМЕРТЬ-ШОКОЛАДКА
Лирозпический верлибр. Шокопозма

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

*я видела смерть это шоколадка
я медленно разворачиваю её
фольга шелестит
этот звук задерживает меня здесь
не дает сосредоточиться на смерти
фольга это металлическая бумага оксюморон
я надкусываю шоколад вместе с бумагой
он режет губы
кровь коричневая сладкая*

ты не умрешь я люблю тебя
я без тебя пустота

*кого ты любишь больше всех
золотую девочку?*

в шоколадных глазах вопрос и лукавство
я должен сказать да
мы так всегда играли
о моя двадцатипятилетняя девочка-жена
в свои сорок семь я опять стал молод

а ты умираешь

*помнишь всегда когда мы гуляли
я просила купить шоколадку или мороженое
а ты уверял что это вредно
лучше я куплю тебе шубу золотые сережки
но покупал и мороженое и шоколад и сережки и шубу*

откуда ты знал что смерть это шоколадка

у неё диабет сложная форма... и главное рак
Строкая диета? облучение?
Хотя вы измучили её лечением, -
от волнения я стал препинаться и искать созвучия.
нет ничего не поможет два три месяца и смерть

почему этот автор не ставит знаков препинания
спросил я у тебя домашней
потому что он не хочет препинаться
засмеялась ты и твои пальчики
всегда пахнувшие шоколадным мороженым
погладили мой подбородок

я выпил целую чашку твоего шоколадного дыхания

мы вероятно представляли собой умильную картину
когда целовались тогда в ванной комнате
ты в кремовом пеньюаре
я в креме для бритья с опасной бритвой в руке
оба с горячим шоколадом страсти на губах

как давно это было
в то время в продаже не было шоколада-смерти
был шоколад-любовь шоколад-доверие
шоколад-наш будущий ребенок

кто-то ломал стекло как шоколад в руке
кружевницы и шоколадницы лениво глядели
изнутри картин
теперь они пляшут канкан в шоколатерии
у входа в Эдем

из моего письма исчезает местоимение ты
ты это настоящее время

она (ты) прошедшее постнастоящее
Время Шоколада
Новая Коричневая Чума

мне горько как будто я только что ел шоколад

белое личико на белой постели
шоколад-
ная глазурь глаз
сухая кожа
купи мне шоколадку милый поцелуй меня

твоя последняя словесная телеграмма
моё последнее ты к тебе

я целую её
губы её слаще шоколада
она уже знакома со смертью
они вместе пили шоколадный коктейль
я третий лишний

на плитке шоколада отпечаток её милой щербинки
когда-то уже очень скоро накануне эпохи Шоколада
я увижу другие плиты
и комья земли шоколадного цвета

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

её локоток белый
её вечный лад

она ест шоколад и она счастлива
мои слёзы увы
непрозрачны как всё
в чем растворен черный шоколад

обнимая
она пьет мои слезы из чаши горя
пусть они исцелят её
сладким лекарством

но разве шоколад исцеляет
даже если это шоколад-любовь...

разве шоколад исцеляет мертвых...

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

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

Юрий Грунин

**ПО СТРОПАМ СТРОФ
(Отрывки из поэмы)**

1

Как ни старайся быть объективным,
Кто-нибудь всегда будет недоволен.
Евгений Евтушенко.
«Строфы века»

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

Как судный день – стихи столетья,
стихи столетья на столе.
Поэзия – и вздохи ветра,
и вдохновения родник.
Стихи столетья «Строфы века» -
княгиня-книга, книга книг.
Вся в синеве суперобложки,
роскошна – хоть дарить кому!
Её встречают по одежке,
а провожают по уму –
по собственному своему
да по рецензиям в газетах,
где сожаления о том,
что далеко не всех поэтов
увековечил плотный том.
От предыдущих антологий

отличен этот фолиант:
он не имеет аналогий –
оригинальный вариант.
В классификации поэтов
прошли диктата времена,
а из прострации запретов
пришли к возврату имена.

И вот нашло на человека
(как говорится имярек)
поэзию с начала века
собрать и выдать в новый век.
И льются под небесной синью
стихи – строптивых душ струя:
двадцатый век, судьба России,
бессмертная и-сто-ри-я.

2

Крылатый конь

...Но примешь ты смерть от коня своего.

А.С.Пушкин

...Одной родной души забота
(чем я за это ей воздам?) –
крылатый конь Аэрофлота
привез мне книгу в Джекказган.

Я свыкся с этими местами –
видать, сошелся клином свет:
живу в Центральном Казахстане,
на волю выйдя, сорок лет.
Здесь, где затоптаны могилы
забытых Богом бедолаг,
я помню Сорок дней Кенгира
(смотри «Архипелаг ГУЛАГ»).

Мой путь сюда – с другими схож он,
известен из людской молвы...

А в книгу вложен, в шесть раз сложен,
плакат небесной синевы.
Я утюгом разглажу небо,
к плакату теплему прильну:
ах, если б в это небо мне бы,
когда я был в войну в плену!
В плакатном облачном пространстве

летит, летит из глуби лет
откуда-то из трудных странствий
Пегаса призрачный скелет.
Пегас – костистый конь без мяса,
Пегас – без гривы и без глаз.
Лишь крылья целы у Пегаса.
О мой поруганный Пегас!
Меня спросила внучка Таня,
увиденным удивлена:
«Ответь мне, дед, какая тайна
в скелете том затаена?»

Костяк Пегаса весь из боли,
летит, презрев могильный тлен.
Пегас, летящий из неволи,
Покинул гитлеровский плен?
Душа Пегаса не истлела –
взметнулась из небытия.
Да это ж я взлетел из плена,
Душа тщедушная моя!..

Мне в старости вновь лучик брезжит.
Держусь, не падаю с коня.
И то ли я его заезжу,
то ль он угрожает меня?
Пока что воля не погасла,
пока что не на что пенять:
дышу, пишу. И от Пегаса
я смерть свою готов принять.
С тобой, Пегас, мы будем квиты.
Меня, коль сможешь, узаконь
не у разбитого корыта.

**Куда ты скачешь, гордый конь,
и где отбросишь ты копыта?**

3

Колокол Блока

Впереди – с кровавым флагом,
.....

В белом венчике из роз –

Впереди – Иисус Христос.

Александр Блок.

«Двенадцать»

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

Тревожное начало века.
Переворот. «Голодным – хлеб!»
Блок:

Черный вечер.

Белый снег.

Мужик - с соломой из-под слег –
с похмелья, иль душою слеп,
усадебу Блока жжет – потеха!
Блок, словно бы услышав смех,
сморгнет слезу обиды с век:
в огне его библиотека.

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

Черный вечер. Белый снег.

Идут двенадцать человек.

Идут без имени святого.

И тут – порывистый вопрос:
идут без имени Христова,
но впереди идет Христос -
и больше ничего, ни слова...

А если не Христос, - матрос?

А если личность чья-то третья?

В четвертой четверти столетья
придет тот массовый гипноз,
что в мозг был матрицей оттиснут...

Поэмы ясен эпилог:

с кровавым флагом шел антихрист –
и в нем Христа увидел Блок.

Антихрист шел преступной тропкой
не в белом венчике из роз,
а в сером френчике из грёз –
двойник Христа: товарищ Троцкий,
всесильем власти упоён.

(А в скобках - пушкинскою строчкой:
уж не пародия ли он?)

Или ещё двойник – не Троцкий,

но тоже ушлый душелов,
с бородкой и причёской броской:
другой эрзац Христа – Свердлов?
Иль третий, кто в стране режим свой
установил на жизнесброс –
диспетчер смертных дел Дзержинский,
со скорбью глаз а la Христос?

Или Ильич христородавый?
В поэме на исходе строк
апофеозом всех пародий
Христа в нем мог увидеть Блок.
Чревато в тему углубиться:
альтернатива непроста.
Те четверо – царубийцы,
им не под силу роль Христа...
Литературный мир взъерошен:
«Блок – большевик? Какой скандал!»
Лишь Максимилиан Волошин
подтекст поэмы разгадал.
От правды некуда деваться –
Блок намекнул, куда идут:
по воле дьявола – двенадцать
Христа расстреливать ведут!
Такую глубину подтекста
не перекрыть агиткой в лоб.

Поэмой страстного протеста
Бьёт в колокол тревоги Блок.

4

Век-волкодав

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

Осип Мандельштам.

Ноябрь 1933.

На свете есть разума Слово,
как жизни самой торжество,
как сущности первооснова,
и это превыше всего.
Его бесконечны дороги.
Его нам веками беречь.

О слове пишу – не о Боге.
О слове в понятии «речь».
О слове, овеявшем землю,
её озарившем чело.
Ему и философы внемлют,
оно и к поэтам пришло.

Поэт – растяжимо понятие:
в поэтах кого только нет!
Поэт обречён на распятые,
когда он российский поэт.
Не тот, что на спице железной,
как флюгер, ветрам подчинен,
а тот, кто над самою бездной
встаёт из распутия времен
и, власти насилья перечая,
ступая по льду тишины,
вдруг вырубит в нём: **«Наши речи
за десять шагов не слышны».**
Он прав: никакого звучанья
для правды на родине нет.
Поэт обречён на молчанье,
когда он российский поэт.
Он жизнью рискует. Где след в ней
поэта по страшным местам?
Не первый он и не последний,
сведённый на нет Мандельштам,
чья жизнь, как иссохшая глина,
вся в пыль перетоптана, в прах.
Поруганные могилы –
наш путь в коммунизм в лагерях.

Лишь через полвека он снова
из книг своих встанет – пророк –
с повтором запретного слова
из вещей шестнадцати строк.

В прозренье поэта – утрата
всей жизни за правду пера.
Не внять ему – это расплата
сегодня за наше вчера.
А слово поэта, как совесть –
его не загонишь в загон.
В нём высшая вера, в нём всё есть.

Над словом не властен закон.
То слово в затонах не тонет,
в геенне-огне не горит.
Оно негодует и стонет,
оно на весь мир говорит.
Ни хитрость его не осилит,
ни сгинуть ему не дано.
Во чреве смятенной России
зерном вызревает оно.
Мучительно трудно разжаться
так жаждущим речи устам –
мучительно трудно родиться
тому, что спросил Мандельштам:

**Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?**

Он веку, он злобному зверю
бесстрашно в зрачки заглянул –
и, дикому зверю не веря,
в тех алчных зрачках утонул.
.....

5

Автопортрет во времени и пространстве

Юрий Грунин р. 1921

Поэт, художник, архитектор, участник войны
И узник нацистских концлагерей (1942 - 1945),
откуда прямо попал в концлагерь советский –
сперва на Северный Урал, потом в
Центральный Казахстан, освобожден лишь в
1955 году.

**Евгений Евтушенко.
«Строфы века»**

Я родился в стране
шел на фронт под перстом
подыхал на войне
вся судьба хомутом

Ленина,
Сталина,
пленным я,
сдавлена.

При Хрущеве придет
нас ГУЛАГ как-никак
Обольщусь, как дурак:
А мне в рот – накось вот,

оттепель,
выпустит.
взлёт теперь?
выкуси!

Затыкали мне рот,
намекали – начни
Я ж внимал, идиот,
не поняв, куда дни

грешному,
каяться!
Брежневу,
катятся.

А народ, мёд нам в рот
в явь выходит из снов
сквозь бетонный оплот
сквозь основы основ

парится,
медленно –
партии,
Ленина.

Те, кто хочет мешать,
для неистовых драк
Те, кто может решать,
Лебедь, Щука да Рак

лаются,
вылезут.
маются.
вывезут?

А что рушится тут
так оно ж абы как
Жив – культяшками – культ
не слинял ещё лак

здание,
склеено!
Сталина,
с Ленина.

Жив и автор сих строк
Имя есть у него,
Знай, сверчок, свой шесток -
Иль другого чего

всё ещё.
отчество.
стойбище.
хочется?

6

Ноктюрн

Если чем и оправдается
XX век перед Богом,
так это русской поэзией.

Анатолий Стреляный.
«Строфы века»

Бестрепетный жестокий век,
российское хриstopродавство.
И не поднять тяжелых век,
чтоб перед Богом оправдаться.
Невольно подавляю вздох
в своем сомнении убогом:
оправдываться перед Богом?..
В быт снова входит слово «Бог».
Свободу слова мы имеем
и к Богу вновь благоволим,

но мы давно уже умеем
не верить в то, что говорим.

Поэзия – сестра религий,
велением судьбы дана.
Страдать поэзией великой
России доля суждена.
Поэты – как себя не жаль им?
Несовместимостей клубок.
Свой спектр души раскрыл Державин:
Я царь – я раб – я червь – я Бог!
Надежды, тайные тревоги –
всё концентрирует поэт.
Поэты – Аполлоны – боги:
мои кумиры школьных лет.
Поэзия, как раздорожье
цветастым веером у ног.
Языческое многобожье.
Средь тех богов и мой был бог.
«Маяк» - он либо гений, либо
я влип в его влиянья круг:

А вы

Ноктюрн сыграть

Могли бы

На флейте водосточных труб?

Поэты – Аполлоны – боги!
Их имена, их времена!
Мечтал и я о той дороге,
а выпало нам всем – война.
В тоске беззвучно волком воя,
в плену я пробыл три зимы.
Меня пасли зрачки конвоя.
Меня спасли мои псалмы.
Во мне стихи не угасали,
как бы меж мин меня вели.
Они в плену меня спасали.
Но после плена не спасли.
Душе – ей не предвидеть, бедной,
что впредь не будет перемен,
что вместо музыки победной
ей после плена – новый плен.
Душа... Мечты ей перекрыли,
чтоб телом понял, что к чему.
Там день за днем рубили крылья

мне и Пегасу моему.
А угодил я в царство мрака,
в загон, где был на всё запрет –
в ярь сюрреального ГУЛАГа:
ни то, ни сё – на десять лет.
Ах, тили-тили, трали-вали,
чтоб от темна и до темна
батрачить на лесоповале:
ждёт лес родимая страна!
Но мы – из плена, не пугливы:
нам ад не внове на земле...

**А вы
ноктюрн
сыграть могли бы**

по грудь в сугробе на пиле?
К чему о воле заикаться?
В тайге я пробыл три зимы,
чтоб никогда не зарекаться
ни от сумы, ни от тюрьмы.
Мне ни к чему о воле сказка –
я словно волк попал в капкан.
А упекли из Соликамска
нас в меднорудый Джекказган.
Здесь шахт копры, породы глыбы,
конвоя палец на курке...

**А вы
ноктюрн
сыграть могли бы**
в утробе штрека на кирке?

.....

9

Homo graphomaniens

...Афедрон ты жирный свой
Подтираешь коленкором;
Я же грешную дыру
Не балую детской модой
И Хвостова жесткой одой,
Хоть и морщуся, да тру.

**А.С.Пушкин.
«Ты и я»**

Стихи творит в ночах бессонных,
судьбою ревностно храним,

какой-нибудь Самсон Самсонов,
Степан Степной, Фома Фомин.
И вездесущ, и многолик он,
поэтам вторит в унисон,
себя считающий великим –
Фома, Степан или Самсон.
Бывает он порой капризным?
Как не понять тут одного:
он до сих пор ещё не признан,
хоть все в восторге от него!

.....
Я удивляться не устану:
бесстыдства праздник наступил.
Один – купил себе путану,
другой – диплом себе купил,
а третий – что за наваждение?
– себе осанну воздает:
Нарцисс за собственные деньги
свои творенья издает.
Он – автор книг! Однако хватит –
я удивляться перестал:
пускай сама путана платит,
чтоб с нею кто-то переспал!
А у меня в кармане фи́га,
где только ногтя остриё.
И на фи́га такая книга,
чтоб всем навязывать её?

...Стихи ложатся на бумагу.
Неизбавимой темы нет:
хоть я не присягал ГУЛАГу,
он снится мне все сорок лет.
Так до сердечной катастрофы
живу, хоть приземляет срок.
А приземлит – откройте «Строфы»,
где и моих двенадцать строк.

Мне будет до конца казаться –
не позаслугам эта честь:
я в «Строфах века» еду зайцем,
притянут за уши как есть...
Да что там – охи, междометья,
когда пора вращать в траву:
живу три четверти столетья,

как по инерции живу.
Строка стиха – мы с ней дружили,
с ней шли на тяготы в штыки...
Сильней всего люблю чужие,
душе созвучные стихи.
Пока косая не скосила,
пока не весь угас мой пыл,
хочу судьбе сказать спасибо –
за то, что жил, за то, что был.
Спасибо, смог душой согреться,
расшевелить огонь в золе.

Запоем пью стихи столетья –
вчерашний свет в бескрайней мгле.

Дюсенбек Накипов

ПЕСНЯ МОЛЛЮСКА
Книга поэзии
(отрывок)

ПЕСНЯ МОЛЛЮСКА

Камо-но-Тёмэй, мой приятель, из давнего века сетовал мне в своих «Записках из кельи» на то, как темно и смутно было ему в его времена, что варвары топчут посевы, люди ищут погибели себе и другим, а над всеми и во всем – неприкаянность.

Я ничем не мог утешить моего приятеля и рассказал ему о своих временах, оставив в стороне большой вопрос о прогрессе.

Как понять душу японца?

Может быть, надо лечь на татами
и увидеть внутренность солнца
в час, когда ночь

над землю тотальна,

или, быть может, войти в дом тенгрианца,
и стать на время совершенно синим,
чтоб в экстазе сакрального танца
обрести неземные силы.

Есть ещё вариант: уйти в воду...

...прибыли воды и потом куда-то ушли вместе с ними я тоже пришел и ушел но никто не помнит ни этой воды ни меня ни тех мест где они находились когда-то

и смотрит вода на всех кто снаружи с укором за это забвенье в суете равнодушия и уходит уходит неслышно бесследно из полых пещер из русел и душ на ту сторону дна и никто по этой причине не помнит ни прибывания её ни убывания и для тех кто снаружи океан и последняя капля его по сути и виду совсем одинаковы но я то был все время с водой и в воде с нею жил вместе с ней исчезал и поэтому знаю всю её изнутри и в деталях с верхом низом завихреньями струями брызгами рябью спрессованной в камень и легкой как дым стоящей летящей и медленно трудно самое себя из себя порождающей и потом тайфуном одним исчезающей в бездонности собственной капли и эта великая мокрая сущность забыта легко теми кто снаружи от детства ручья и юной реки до сиротства болота и затаенной скрытности омота до страха потревоженной ряски и прыжка водопада влюбленного в пропасть ими сухими забыта стыдливая сонность озер и врожденное рабство моря в тисках берегов и одичалость замкнутого в горизонт океана

мне обидно такое забвенье сухих ведь я был со всею водой вместе с начала и до факта преступной беспамятности смотрящих снаружи и никто из тех кто видел обреченность водных феерий не помнит даже очень заметных в ней рыб-исполинов пропускающих воду сквозь душу свою и знающих все её огорчения что тогда говорить о плывущих тварях поменьше о круглых колючих гладких и нежных о плоских быстрых недвижных парящих о рачках-бриллиантах кораллах лангустах и крабах о земленавтах воды героях погибших на кальке на безжалостной сухости берега в обманчивых щелях между скал и никто из тех кто снаружи не сделал даже попытки сбереечь тонкие водные ноты симфонии бурь и печальные песни отлива бесценные письма дельфинов на легкой бумаге волн и течений да что говорить если не был в воде и в ней растворен понимая как легка и мгновенна эта влажная чистая сущность и вот почему

о тебе живущем снаружи
молюсь
в розовой сути своей безоружный
моллюск
в середине воды молчаливо живущий
моллюск
всем существом о тебе как о сущем
молюсь
если хочешь на земле равнодушия
молча со мною равным быть душами
и ты помолись обо мне как молюсь я
и сохрани для себя эту песню моллюска

Марат Исенов

ЖИТИЕ МОЖЖЕВЕЛЬНИКА В ДОЖДЬ

Поэма-фрагмент (отрывок)

Фрагмент I. “Проповедь Атлантики”

...и сквозь весь этот “свит.дрием” и визг кларнетов,
шепелявые вздохи бас-саксофонов и потеющее пиво,
через контральтовые вскрики черных, белых и смуглых прим
очень спокойный голос уставшего наркомана
равнодушно шепнет в оргиастическое ухо цезаря:
“Зысисзеэнд...”

И щуплый итальянский бес, скучая, поднимет крест
оптического прицела и, ... “гуд бай, Монго-Гринго” –
нажмет на курок...

И огромный полированный “лин” оторвется с земли,
плавно качаясь на мягких рессорах,
и наберет высоту.

Тогда в розоватых облаках заката возникнет голос.
Зазвучит прощальная песнь индейца, прожившего жизнь
босиком...

Не знаю английского, но все будет понятно,
Ибо о чем может петь оборванец, схожий со старой
И пьяной жабой и небритым, патлатым ангелом одновременно...
...О грошовых борделях и пыльных дорогах;
о мятых нечистых деньгах и немислимом счастье;
о птице ночной – она запоем, и кого-то не станет;
о водке, знакомой нам с детства по бутылке отца, а время идет;
о том, как везет почтальонам – возят письма по Штатам,
пьют виски и лапают глупых клиенток;
о поножовщине в баре; о том, что поэты рождаются,
потом умирают, и никто никогда не прочтет ни единого слова –
они не умеют писать;
о розовой татуированной рыбке Вьетнама на правом запястье
и свинцовой медали на шее;
о том, что оттуда, где он, ему замечательно видно,
какие цветы распускаются в мире среди плесени и нечистот
и как осыпаются листья – бесценное золото чертовой
бабушки-осени;
и ещё о том, как хорошо, что каждый подкидыш
становится звездочетом...

...в утробе матери он тихий дирижер,
блаженный эмбрион в режиме смерти,
а здесь он слышит, здесь он поражен
ожогом музыки на ливневом мольберте...

...и в той утробе, где он дирижер,
среди акаций, мирта и дендронов
ему недужно, смутно, ...хорошо
в плену голубоватого картона...

...но дирижерствуя в утробе тех вещей,
которые хранят определенно,
он – скарабей неузнанный. Ничей
в пергаментной гортани фараона...

...он знает, знает... Вишенка, молчи,
молчи в ландшафтике заветного Египта...
я догадаюсь, подберу ключи
к треножнику-тапиру, эвкалипту,
нагану комсомольца, стрекозе
у гиацинтов, к грифельному флоту...
молчи, твое молчание в грозе
затормозит маятника работу...

...он дирижирует, когда они идут,
подобно крысам всех времен и весей,
с японским виноградом к животу
его вместилища, он тем и интересен...

...они, как суффиксы, целебен виноград
из их ладоней в знак молочной жертвы...
...он дирижирует, не раскрывая рта,
известняковой массой отложений...

...он интересен в дождь, когда молчит,
неспелой устрицею бывшего прилива,
и детской смертностью с прикусом алычи,
и фотографией опального комдива...

...он интересеносенью, во сне,
тот дирижер окрашенной утробы
проморзглых кож, когда, окостенев,
он – тихий эмбрион любви и злобы...

...он – дирижер, он – сад, он – узел зла...
...безглазая медуза грациозна,
как статуя старухи и весла,
с усами над смертельной папиросой...

...сосватавши Европу за быка,
тьму ассирийскую за греческую лебедь,
он жирный морфий держит в бутылках
и млечный путь предательств и отметин...
...он там, в утробе, в липнувшей росе,
и звезды пролетают слишком близко...

...он изредко глотает седуксен
и затихает смертью тамариска...

...Шершавый ветер вяленой трески
перебирает ветхие пожитки
в осенних и безлюдных мастерских
и тратит на пронзительные нитки.
Нашествие зеленых, влажных глыб
воздушных. Полусмутны, полустерты...
И ангелы, похожие на рыб,
уходят спать в гранитные аорты...

...Лицом к лицу сойдутся на песке
Атлантика и Осень, Смерть и Детство...
и никого... Играй на волоске,
танцуй, ты не успеешь оглядеться...
И вот тогда, когда ты не умрешь,
как ватный медвежонок фарандэллы,
осенний лист и океанский ёж
введут тебя в небесные пределы...

И Гений Времени с мешком цветов и трав,
с гнездом на голове соленой мыши
проявится в извивах, в облаках,
и станет слышно, как вдруг стало тише...

...и тогда явится тебе съеденная рыба.
Цельный остов её с хворостом ребер и плавников и костяной
головой.

И привидится кто-то. Будет пересыпать он
из одной ладони в другую песок. Крупный, чистый и светлый,

как зерна ржи неведомой, и, неживые, высеивать в ветер...

...борей, пассат, аквилон, зефир, мистраль, трамонтана...

Что это? Привидевшееся костной рыбьей глазнице?

И черепаховая голова, выбеленная тусклым солнцем, - приют
ему.

Что Эол? Рвет наискось он из рук легкое зерно...

Засоряет веки...открой их...

твенти сенчури фокс...твенти центури фокс...В сущности,
это игра такая, несложная. И мотивчик наподобие:

«в траве сидел кузнечик, прожорливое брюшко...» или

«Синица та,

что клюет пшеницу, которая в темном зиндане хранится...» -

крылышкую золотописьмом, мой юный гаер, но,

чем проще, тем увлекательней, да?

...Место действия – сны. Время действия – осень.

Неизбежное, серое – в приливе, как волны, как базальт.

Базальт – лакомый сон океана.

Перламутровые рога аммонитов и зубы акул

хранит он, как тайные знаки масонов. Камень Хирама,

пропитанный силурийской осенью, словно губка.

Слишком поздняя осень. Последнее время. Лязгающий тик-так.

И обстановочка подходящая. Вон из песка

лезут мореные шесты с сетью на них.

Крупноячеистая и рваная, ловит лишь ветер своей бахромой,

а раньше ловила рыб. Чуть дальше, в прибое, -

полный воды и тяжелого ила дракар.

Если приблизиться, можно ещё разобрать

руну на черном борту – «Варяг»...

Сгнившая лодка Харона...

Это Атлантика. Реки впадают туда. Числом рек – четыре:

Стикс, Ахерон, Коцит и Лета. И прилив иногда

бывает багровым, но чаще – белесым и мутным.

Оралбай Жанайдаров

АТТИЛА. Поэма

(отрывок)

...Итак, поэма о пост-исторических временах,
об очень древних родах и племенах,
бьющих, колотящих руками и ногами в стенку
современности,

в которой о них не слышали толком,
начала писаться сама по себе,
независимо от обстоятельств,
и пока она пишется, как слышится,
я позволю себе сделать небольшой экскурс
в сегодняшний день, поскольку его тень
за моей хрупкой спиной вопиет,
что я последний настоящий поэт,
и других нет и не будет долго,
поскольку у тех, кто идет за мной,
уже нет чувства долга,
а только одно – где бы заработать деньги на жизнь,
и избавиться от опеки государства
над пенсиями и стипендиями!
Но последняя из крутизн,
отсчитанная принтерами и пентиками:
невозможность победить в войне стрелковым
оружием,
поскольку системы наведения столь совершенны,
что двенадцатилетний чеченец,
стоя в луже, под собою напряженной,
сбивает из фаустпатрона чужой вертолет,
хотя целится в другую сторону,
и чеченец этот о победе своей орет,
а вертолет, подобный черному ворону,
падает на развалины горного аула,
и его пилота в плен уводят под дулом
английских короткоствольных автоматов,
чтоб в подвале приковать к батарее
отключенного парового отпоянения,
и он познает все горести пленения,
пока его не обменяют или не выкупит мать.
Что с тобой происходит, бывший СССР?
И я думаю, где ты, господи,
красивый, седобородый,
или юный-юный мужчина,
каким изображали арабы Аллаха до сочинения
Корана,
на что ты покинул это человечество, отче,
или, или, самохвани!
И я пошел и смотрел драму про Аттилу,
поставленную казахским государственным театром,
и у меня онемел затылок,
поскольку между рядов бродил сквозняк,

и действия я не понимал никак,
как будто актёры отработывали барщину,
поскольку вместо казахского языка
на сцене слышалась какая-то тарабарщина,
и главный герой кричал: «Алда! Алда!»
что-то там разглядев впереди,
но вперед никто не идет,
поскольку по сцене идти вперед невозможно,
уткнешься в стены или выпадешь
в бормочущий зал,
можно только ходить по кругу,
уступая дорогу друг другу,
и этим изображая движение,
таковы условности театра,
где искусство пятится в прошлое,
идиотизмом властей запорошенное,
и мы все оглядываемся назад,
затурканные, униженные, истребленные,
живущие воспоминаниями о молодости
краснознаменной,
после ледяного застоя могучие,
как снежные бабы весной...

.....
неукротимый вождь гуннов Аттила,
по-казахски – Едиль-батыр!
А Едиль – это Волга,
уважаемые мои русские братья по перу,
самая русская река в мире,
которая протекла бы через Соединенные Штаты
Советских республик,
по проекту Льва Троцкого,
хотевшего разделить красную империю
на ровные, как на той стороне, штаты-государства,
а не на области и губернии, как было до этого,
и как стало потом, чтобы перемешать народы
в один интернационал идиотов и проходимцев.
Но М.Горький, у которого на Волге-Едилье
стоял город собственного пролетарского имени,
так вот Максим Горький сказал:
«У меня, Иосиф Виссарионович,
через эти штаты Волга течет!»,
характерно «окая» - «хорошо, что коровы не летают!»;
а перед ними лежала карта деления мира
на коммунистические штаты СССР,

где могла случиться высшая справедливость
над человеком и человечеством –
если бы людям дали жить
по законам совести и сердца,
а не по законам соединенных штатов,
и тем более не советских республик!
Эта самая Волга в древнетюркские времена
носила имя вождя гуннов Аттилы,
родившегося на её благословенном берегу,
убившего брата ради прогресса,
ради победы над галлами и германцами,
которые досаждали Римы, как блохи старой собаке.
И Аттила ради прогресса
разгромил германцев – будущих тевтонцев, будущих немцев,
галлов – будущих французов,
данов – будущих викингов, будущих датчан,
даков – будущих румын,
а сам он был из племени мадьяр – будущих венгров,
родственником аргынов и кипчаков.
И когда он их всех разгромил,
перед ним встала проблема выбора:
что ему делать с древним Римом – будущей Италией?
И встала перед Аттилой проблема вечности –
воевать с ней, с вечностью, или не воевать...
.....
...А человечеству пора вылетать на Марс,
и осваивать озера Венеры,
ходить по спутникам Зевса-Юпитера,
но для этого надо построить огромный-огромный корабль,
и даже не один космический корабль,
а много кораблей, целую флотилию,
бороздящих космос, словно лодки
в китайском Желтом море...
И на этих кораблях будут стоять
атомные реакторы,
вот для чего природа изобрела атомную энергию,
а не для бомб,
и эти корабли понесут людей далеко-далеко,
к другим солнцам, где есть планеты,
и где есть вода и воздух, пригодные
для жизни человека.
И люди, высадившиеся на новую планету,
подобно богам переустроят её ландшафт и климат,
нарожают детей, продолжают потомство,

но потомки потомков позабудут о первопричине всего,
и через тысячи лет кто-то из них
обнаружит старый-старый корабль,
на котором прилетели их предки,
и в древней корабельной библиотеке
возьмет второй том «ИСТОРИИ ЗЕМЛИ»,
наткнется там на странное имя – Аттила,
и погрузится в древнейшие времена
нашей цивилизации,
как мы сейчас погружаемся в прошлое,
найдя на пыльной полке
повествования грека Геродота.
А других перспектив у человечества
я что-то не вижу!