

Юрий Орлицкий

Поэтическое хозяйство Елизаветы Мнацакановой

(О ПЫТ АНАЛИТИЧЕСКОЙ ИНВЕНТАРИЗАЦИИ)

Yury Orlitskiy

Elizaveta Mnatsakanova's Poetic Household (The Experience of an Analytical Inventory)

Юрий Орлицкий (РГГУ, лаборатория мандельштамоведения, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) ju_b_orlitski@mail.ru.

Yury Orlitskiy (Dr. habil.; Leading Researcher, Laboratory of Mandelstam Studies, Russian State University for the Humanities) ju_b_orlitski@mail.ru.

Ключевые слова: Елизавета Мнацаканова, поэтика, визуальная поэзия, минимализм, лесенка, паронимия

Key words: Elizaveta Mnatsakanova, poetics, visual poetry, minimalism, staircase, paronymy

УДК: 82.09

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_264

UDC: 82.09

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_264

В статье рассматриваются характерные особенности визуальной поэтики Елизаветы Мнацакановой: использование ею разных типов выравнивания текста, двух- и более столбцового его записывания, пробелов разной длины, слипания слов, лесенок разного вида, паронимии, многоязычия и т.д., — позволяющих поэтессе создать уникальный авторский стиль. Особо рассматриваются постоянные апелляции Мнацакановой к музыкальной культуре, использование ею музыкаловедческой терминологии и соответствующих формальных средств, элементов стиховедческой нотации.

The article examines the characteristic features of the visual poetics of Elizaveta Mnatsakanova: her use of different types of text alignment, two- and more columns, spaces of different length, word fusion, different types of staircases, paronymy, multilingualism, etc. allowing the poetess to create a unique and original style. Special consideration is given to Mnatsakanova's constant appeals to musical culture, her use of musicological terminology and corresponding formal means, and elements of verse notation.

Исследователю, стремящемуся понять уникальную специфику литературного творчества Елизаветы Мнацакановой, прежде всего предстоит решить непростую задачу идентификации самой природы ее творчества, отнесения его к той или иной классификационной рубрике, с помощью которых в современной филологии принято начинать решение дескриптивных задач. Однако при этом чаще всего специалисты впадают в соблазн эссеистики, заменяя анализ более или менее ярким эмоциональным описанием собственных впечатлений (см., например: [Аристов 2004; Бирюков 1996; Грауз 2019; Корчагин, Ларионов 2012; Орлицкий 2018; Руднев 1992; Фещенко, Коваль 2014; Янечек 2003]), безусловно помогающих приблизиться к пониманию этого сложного феномена, но ни в коей мере не позволяющим решить вопрос, что же все-таки перед нами: вербальное искусство, переложенная в слова музыка или графика, использующая слова (даже буквы, как писала сама Мнацаканова) как строительный композиционный материал; стих или проза, «запечатленная» в слове музыка или визуальная поэзия; по каким законам эти тексты построены и, соответственно, как они могут и как должны быть описаны. Вроде бы все пере-

численное в мнацакановском тексте есть, и в то же время любая попытка точной и однозначной идентификации ставит критически мыслящего профессионала, стремящегося избежать нарциссизма, в неизбежный тупик. Не очень помогает и отсылка к пресловутому *Gesamtkunstwerk*, хотя для нашего автора, так же как многих других художников, работающих на стыке искусств, сам этот стык, если не синтез, представляется чрезвычайно актуальным: вспомним хотя бы Франца Мона, саунд-поэзию которого невозможно представить себе без его же визуальных опусов. Кстати, тут нельзя забывать и предостережение Владимира Аристов: «Любые препараторские операции лишают этот мир возможности музыкально повториться и воплотиться» [Аристов 2004: 9].

В этом смысле очень характерно, что Дмитрий Булатов, составитель лучшей на сегодняшний день отечественной антологии визуальной поэзии «Точка зрения» [Точка зрения 1998] тексты Мнацакановой в свою книгу не только не включает, что можно было бы объяснить, например, временными рамками антологии (Мнацаканова создала большинство своих текстов раньше), но и вообще не упоминает. Не нашлось места Елизавете Аркадьевне и в другой антологии Булатова — «*Homo Sonorus*», представляющей современную сонорную поэзию [Homo Sonorus 2001].

Это указывает на, если хотите, недостаточный радикализм творчества Мнацакановой, ее принципиальную укорененность в классическом искусстве и его традиционных формах, которые поэтесса ни в коем случае не разрушает, но очень серьезно реформирует — в связи с этим важно вспомнить ее музыкаведческие и филологические работы, посвященные осмыслению прежде всего великих творений прошлого, в свою очередь опирающихся — как, например, поэзия Хлебникова или проза Ремизова, которым Мнацаканова посвятила вдохновенное эссе, или неоклассика Прокофьева и Шостаковича, — на еще более давнюю, можно сказать вечную традицию.

Главные средства этой реформации — отбор и повтор: из безграничного океана слов и букв автор выбирает всего несколько (недаром же Аристов пишет о минимализме как о важнейшей особенности метода Мнацакановой) и начинает их бесконечно повторять, каждый раз изменяя что-то, но при этом постоянно возвращаясь к начальной форме. Известно, что именно такой вариативный повтор и составляет основной механизм искусства музыки — но, с другой стороны, и традиционная поэзия, напрямую восходящая к песне, тоже постоянно использует повторы разных уровней и типов. То есть тут трудно приписать повтор одному из этих искусств, он сущностно необходим для обоих.

Нам представляется, что для понимания природы литературного творчества одного из крупнейших и оригинальнейших поэтов рубежа XX—XXI веков необходимо начать с подробного описания основных принципов организации ее текстов (опыт такого описания поэтессы недавно с успехом осуществила в своих статьях челябинская аспирантка А. Япишина [Япишина 2019; 2020а; 2020б; 2021; 2022]).

Прежде всего, это способы размещения текста на плоскости страницы, определяющие его общий визуальный образ, композицию, говоря словами Н. Фатеевой, саму «форму записи текста» [Фатеева 2010]. Первое впечатление при взгляде на произведения Мнацакановой свидетельствует прежде всего о разнообразии вариантов такого размещения.

Причем находит его поэтесса не сразу. В первой опубликованной книге (в составе сборника «Шаги и вздохи»), «Времена неба», включающей стихотво-

рения 1969—1971 годов, все стихи выглядят как обычные линейные русские верлибры (то есть стихи со строчками принципиально различной длины); исключение составляет последнее, «горьких / смехов / спираль / в облаках...», для которого Мнацаканова выбрала двухстолбцовую, «ветвящуюся» форму записи.

Кстати, именно в те же годы (1966—1975) Мнацаканова занимается, согласно ее *surgiculum vitae*, переводами «из немецкой и австрийской поэзии: Трагль, Рильке, Новалис, Хёльдерлин, Пауль Целан, Ингеборг Бахманн, Ханс Карл Артманн, Герхард Рюм» [Мнацаканова 2018: 342] (в других хрониках своей жизни, сопровождающих все книжные издания ее стихов, автор называет еще имена Голля, Бобровского, Арпа). Большинство из перечисленных авторов, как известно, тоже работали с традиционной формой записи текста.

Однако уже в следующей книге из загнеровского собрания и в двух остальных расположение текста принципиально меняется, и он обретает форму, характерную для авторской индивидуальности.

Это подчеркивает и демонстративный контраст включенного в состав последней, четвертой книги сборника — собственно, «Шаги и вздохи» — раннего стихотворения со всем остальным корпусом; характерно при этом и то, что стихотворение посвящено композитору «классического» склада:

Motto:

Над крышами готических домов,
наступить ночь, невидимо плывет,
наступит ночь, она поет, поет,
моей души сестра и дочь: любовь

Над крышами готических домов,
наступить ночь, поет неслышимо
кларнет; наступит ночь, над крышами
плывет, под мерный счет невидимых шагов,
моей души мелодия: любовь.

О, я вернусь к невидимым домам;
проспектам нелюдимым; временам
оконченным, разрушенным, забытым; там,
где стонет, где скрежещет норд;
где ждет
меня день, вечер недожитый,
где посреди невидимых теней бежит
навстречу мне, растет струится
неслышный зов, кларнета сладость,
растет напев, зовет, струится,
смеется звук,

и плачет память
и вот опять, опять как небосвод,
идет над крышами, над крышами встает,
моей души сестра и дочь: любовь.

(Из юношеского стихотворения «Памяти Брамса»)
[Мнацаканова 1977: 200].

Это своего рода точка отталкивания («юношеское»), стихи написаны вполне традиционным белым ямбом, в основном пятистопным, и оформлены в форме нетождественной строфики.

Что же происходит дальше? Дальше начинается активное освоение Мнацакановой пространства книжного листа, понимание его как действенной партитуры, позволяющей диктовать читателю правила чтения текста; с другой стороны, текст превращается в самостоятельный эстетический объект, адресованный в первую очередь глазу, а не уху и не разуму, точнее — им, но не через вербальное сообщение, а через зрительное восприятие.

Поэтесса неоднократно акцентировала особую ценность «букв как таких» (по давнему определению Крученых), утверждая, что автор «думает о Буквах — и о радости: рисовать каждую Букву в отдельности и расставлять их вместе согласно высшему закону Порядка: Закону Гармонии» [Мнацаканова 2018: 26]. Прежде всего, во многих стихах нарушается фундаментальное правило европейской словесности, требующее начинать каждую новую строку произведения с правого края страницы; многие стихи Мнацакановой выравниваются по центру или записываются в несколько (обычно в два, но иногда в три и даже в четыре) столбцов. Нельзя сказать, что это новшество принадлежит поэтессе: выравнивание текста по центру использовали еще поэты барокко и некоторые авангардно ориентированные поэты Серебряного века. Однако у Мнацакановой так написано около половины произведений. Причем единственное смысловое обоснование этого способа расположения текста (впрочем, как и у предшественников поэтессы) — оригинальный внешний вид получаемого таким образом стихотворения, его эстетика.

Теперь о так называемых многостолбцовых, или ветвящихся текстах. Они тоже имеют давнюю традицию (см.: [Орлицкий 2019]) — а в Новейшее время к ним очень часто обращался Всеволод Некрасов (см.: [Орлицкий 2009]). Главная особенность таких текстов — заложенная в них возможность вариативного чтения: или по горизонтали, или по вертикали, или одновременно по обеим этим траекториям.

У Мнацакановой имеет смысл говорить о разных вариантах ветвящихся текстов, предполагающих как равноправие, так и своего рода иерархичность столбцов; в соответствии с этим можно различать тексты, настраивающие читателя на разные варианты чтения.

Так, начало шестой части цикла «Ельмоли» «Verbum Supernum. Prodiens» предполагает относительную самостоятельность всех пяти столбцов, которые как раз могут быть прочитаны двумя равноправными способами:

JELMOLI! JELMOLI!	JELMOLI!	JELMOLI!JELMOLI!	JELMOLI!JELMOLI!	JELMOLI!JELMOLI!
О, слово безмолвия!	Безмолвное слово!	Печаль беспредельна	Безмолвны пределы	Безмолвное слово!
Безмолвное слово!	Печаль беспредельна	Молчит мое слово	Полей беспредельных	Печаль беспредельна
Молчит мое слово	JELMOLI!JELMOLI!	Прощальных полей	Молчит мое слово	JELMOLI!JELMOLI!
И боль беспредельна	Молчит мое слово	Пределы безмолвны	JELMOLI!JELMOLI!	Последнего поля
JELMOLI! JELMOLI!	О, слово безмолвия!	JELMOLI! JELMOLI!	И боль беспредельна!	Безмолвие вечно

[Мнацаканова 2018: 225].

На другом условном полюсе располагается «Псалом» из «Маленького реквиема», в котором неравноправность столбцов маркирована использованием для выделения главного текста прописных букв и нумерации строк-стихов (как

в сакральном «оригинале», воспроизводимом, кстати, достаточно вольно: в качестве первого стиха взят слегка измененный 12-й стих из 42-го псалма, в качестве второго — 4-й стих из 22-го и т.д.):

ПСАЛОМ
на вечное поминовение

надгробно рыдание творца песнь	1. ВСКУЮ ПРИСКОРБНА ЕСИ, ДУШЕ МОЯ, И ВСКУЮ СМУЩАЕШИ МЯ? УПОВАЙ НА БОГА ЯКО ИСПОВЕМСЯ ЕМУ, СПАСЕНИЕ ЛИЦА МОЕГО И ЛИК МОЙ!	лица твоего зарюю мой лик озари
тебе принесенна аллилуиа аллилуиа	2. АЩЕ БО И ПОЙДУ ПОСРЕДЕ СЕНИ СМЕРТНЫЯ НЕ УБОЮСЯ ЗЛА ЯКО ТЫ СО МНОЮ ЕСИ ДУШЕ МОЯ ВОИСТИНУ	спасение лица моего и дух мой
тако земля еси и в землю взойдем	3. ОТВОРИ УСТА НЕМОТСТВУЮЩИЕ И УТОЛИ ЗИМУ И ОГНЬ И ПЕЧАЛИ ТЩЕТНЫ ОТВОРОТИ СТРАСТЬ И ВСЯКУЮ НЕМОЩЬ ТАЯЩУЮСЯ СПАСЕНИЕ ЛИЦА МОЕГО И ВЕК МОЙ	тако земля еси и в земле взойдем таково земли исполнение еси

[Там же: 95].

При этом крайние, второстепенные столбцы, обрамляя основной текст, создают «помехи» для его чтения, отвлекают от него, но и конструируют своего рода диалог текстов.

Наконец, возможен еще один вариант ветвящегося (или, точнее, квазиветвящегося) текста, при котором столбцы несут чисто декоративную функцию, поскольку никак не влияют на характер и порядок чтения. Это стихи, в которых второй столбец регулярно располагается ниже первого и, соответственно, читается после него:

<p>горьких смехов спираль в облаках</p>	<p>спираль облаком завивается снеж ным</p>
<p>с неж ным обла ком смех насердце у всех</p>	<p>горький смех: ком летит облаком</p>

[Мнацаканова 1977: 32].

В ряде случаев двухстолбцовый текст может образовывать (хотя, возможно, и независимо от замысла автора) интересные фигуры — например, полые квадраты:

а ты что же
 все так же
 все так же
 все как-то так
 таким вот серым куу
 квадра соч
 том ком
 в каменных лапоточках бру
 квад соч
 рат ком
 ныхсерогоцветакочкомкооом

 серогоцвета
 квадратиком
 вкирпичиква
 драгнывмаз

[Там же: 47].

Наряду с нестандартными способами выравнивания текста, Мнацаканова активно пользуется также ненормативными длинными пробелами между словами и даже их частями; это средства дополнительного обозначения длительности пауз активно применяли и другие современные авторы (Г. Сапгир, И. Оганджанов и др.), однако только у Мнацакановой они применяются так массивировано и в результате приводят — особенно в сочетании с выравниванием текста по центру — к созданию ажурных композиций из вербальных знаков:

№ 14

choral mit dem tenore ostinato

caesar caesar caesar
 послушай
 ведь смешались
 времена
 планеты
caesar caesar caesar
 сегодня *caesar* не вернется
 было стало стало
 станет рано рано
 рано рана
 рядом рядом
caesar caesar caesar
 сегодня *caesar* не вернется
 стало станет
 рана раной
 долгой раной
caesar caesar
 долгой раной
 мимолетных
 мимо
 мимо лет
 ных
 мартовских
 ид марта
o caesar caesar caesar
 не вернуться
 не вернуться
 не вернется

[Мнацаканова 2008: 126].

В некоторых случаях такие композиции объединяют два конструктивных принципа. Часть знаков выстраивается в столбец, символизируя порядок, а другая часть находится в свободном («ажурном») полете, образуя выразительный контраст с первой:

разбиты	черепом	надвое	разбитым	
тобой	улыбаюсь	тобой	безоружна	<i>безбрежно</i>
улыбаюсь	тобой	уменьшаюсь		<i>суженый</i>
				<i>безудержно</i>
тебе	уменьшаюсь	тебе	исчезаю	<i>безудержны</i>
				<i>безутешная</i>
				<i>безутешны мы</i>

[Мнацаканова 2004: 64].

Одним из важнейших средств создания «ажурности» текста выступает, как мы видим, наряду с междусловными пробелами и вариантами выравнивания, придуманные А. Белым лесенки, которые у Мнацакановой тоже используются как минимум в двух вариантах: прямом и обратном. Если прямая лесенка после Белого и Маяковского — вещь для отечественной традиции достаточно привычная, то обратная встречается крайне редко и способствует особой эстетизации словесной вязи на плоскости листа, особенно в сочетании с прямой:

моряна	помнит	у	моей	могилы	
морями					
	полдни				
		у	морей		
					помилуй
		у	моей		
	помни				
полдни					
могила	помнит	у	моей	моряны	
					полднем
					помнит
	полдни				
светлым					
моряна	светит	у	моей	могилы	
					(помилуй нас)
					светит
					светлым
					(посвети нам)

[Мнацаканова 2018: 33].

При этом общая траектория чтения от использования разных видов лесенки не меняется, и прием имеет, очевидно, чисто эстетическое значение.

Теперь о самих буквах, то есть о шрифтах, которые использует Мнацаканова. Это выделение больших фрагментов, во-первых, прописными литерами,

во-вторых — курсивом. Принципиален здесь не сам факт использования этих средств, а массивный характер этого использования, активно влияющего на визуальный образ страницы.

Не менее важен и контраст типографского и рукописного текста, идущий от практики рукописных книг и использованный в «Новой Аркадии»; он создает своего рода контактную зону между собственно вербальной составляющей и текста и его визуальными компонентами.

Не трудно заметить, что, когда Мнацаканова одновременно использует несколько приемов визуализации текста, на страницах ее книг возникают изысканные сложные графические композиции. Причем за редкими исключениями, о которых пойдет речь ниже, поэтесса практически не пользуется в своих композициях невербальными средствами.

Перейдем теперь от особенностей расположения строк в стихах Мнацакановой к их наполнению. В ее поэзии природа слов часто релятивизируется, что сказывается прежде всего в нарушении границ слова.

Во-первых, слова в строке могут склеиваться в неразделимое единство (как, например, это происходит у Геннадия Айги, а в исторической перспективе — у В. Третьяковского, использовавшего для этой цели так называемые единитные палочки):

**лик света свят а
ликсветасвят
аликсветасвятвол
намисветамыбудемвол
намисветамымыбудеммыти
хихиволнамисветамыбудеммы
тихимитравамнадматерьюбудема
ликсветасвяталиксветасвятволна
мымысветабудемаликволнамиликволнамивол
олядаликсветасвяталикволнамисветавол
олядадабудетсветелсвет
да**

[Мнацаканова 1977: 78].

При этом, как видим, слова не просто слипаются в единый комплекс букв, но и могут столь же неожиданно обрываться на середине, так что вторая половина переходит в следующий комплекс.

Такое искусственное деление слова на «полуслова» было описано Л. Зубовой и Д. Сухой применительно к практике Генриха Сапгира [Зубова 2010: 56—59; Сухой 2004] и в последние годы довольно часто используется самыми разными поэтами, особенно для оживления рифмы, на переносах (явление внутрисловного переноса описано Д. Кузьминым [Кузьмин 2003]).

Из современных авторов чаще всего подобные слипшиеся строки и принципиально разное их использование можно найти также у Александра Горнона, Александра Карвовского и Ларисы Березовчук.

У Мнацакановой работа с полусловами такого функционального стихостроительного значения не имеет, более того — нередко слова у нее делятся не на две части, как у Сапгира и его последователей, а на минимальные фрагменты (напомним: главное в письменной речи для нее не слова, а буквы!):

	<i>noli</i>		<i>noli</i>		<i>noli</i>		<i>noli</i>		<i>oblivisci</i>		<i>noli</i>		<i>noli</i>		<i>oblivisci</i>
	но		ли		ли		ли		ли		ли		ли		ли
		бо		бо		бо		бо		бо		бо		бо	
			не		не		не		не		не		не		не
		бо		бо		бо		бо		бо		бо		бо	
	бо		ли		ли		ли		ли		ли		ли		ли
	не	марта		не		не		не		не		не		не	
		бо		бо		бо		бо		бо		бо		бо	
		ло		ло		ло		ло		ло		ло		ло	
		ли		ли		ли		ли		ли		ли		ли	
			бо		бо		бо		бо		бо		бо		бо
			не		не		не		не		не		не		не
			бы		бы		бы		бы		бы		бы		бы
		ло		ло		ло		ло		ло		ло		ло	
		марта		марта		марта		марта		марта		марта		марта	
		<i>Idus Martias</i>													

В приведенном примере из цикла «Laudes» [Мнацаканова 2018: 112] картина осложнена использованием в тексте одновременно фрагментов русских и латинских слов; об особом характере художественного многоязычия Мнацакановой мы поговорим дальше. А пока — еще один пример диссоциации слов из финала «Маленького реквиема»:

ПОЮ МЛАДОСТЬ МАТЕРИ ВЕЧНУЮ

травы ра дость мла дость матери ра дость днесь пою травыветратра
 выве тра тра вы ве тра ра рад ость днесь вечно трара тра тра тра
 вой ветра тра вой ветра травойветраукрытатратраветраратрарара
 тра рад ость ветра радость светла травы ра достанет днесь травывтра
 вы травой траве радость траве трав а тра ра тра ра ра тра ра ра

(Из «Маленького реквиема» (1977—1993, редакция 2004)
[Мнацаканова 2008: 105].)

Здесь хотелось бы обратить особое внимание именно на последние строки текста, видимо имитирующие проговаривание ритма без лексического наполнения (как в статье Маяковского «Как делать стихи» или в знаменитом вердиевском «идеальном либретто»); слово «трава» для этой цели подходит идеально, потому что звучание его начала совпадает с обыкновенно используемым для этой цели в русской языковой практике набором звуков.

Дело в том, что Мнацаканова часто завершает свои вербальные тексты своего рода открытым ритмическим финалом — стиховедческими схемами одной или нескольких слов или строк. Пример из самой традиционной ранней книги «Времена неба» (финал стихотворения с нарочито «пушкинским» названием «Зимнее утро»):

ПОВИННЫ
 ЭМИИИИ
 СНЕГАМ
 ДНЕВНЫЕ
 ОВИНЫ
 ...
 ...
 ...
 (овины в цвету)
 ...
 Овины
 ...
 - - -
 - - -
 - - -
 - - -
 - - -

[Мнацаканова 1977: 21].

Кстати, далее в этой книге автор дает читателю своего рода ключ к пониманию приема в виде подзаголовка, имитирующего нередко встречающиеся в стихах Мнацакановой обозначения музыкальных терминов — здесь аналогом темпа выступает тишина, безмолвие:

№ 12
 б е з м о л в е н о

 Ты, - - - - -

 печали - - - - -
 Ты, Кулино - - - - -

[Там же: 129].

В связи с этим вспоминается, что писала Мнацаканова в своем эссе о Хлебникове 1985 года: «Молчание. Как часто оно говорит громче слов. Неизвестно, однако, громче ли, но известно, что — лучше» [Мнацаканова 2004: 136].

Тут, кстати, тоже уместны параллели с многочисленными высказываниями о тишине, молчании и художественно значимыми пустотами Генриха Сапгира. Напомним, что он писал о Мнацакановой:

Елизавета в миру была музыковедом, отсюда симфоническое строение ее поэзии. Первая же вещь, с которой я познакомился, говорит музыкальным языком. «Осень в лазарете невинных сестер» — реквием в семи частях. Стих держится на повторах, вариациях, темах, которые следуют одна за другой, меняются, переплетаются, как в музыке. Поэтому она всегда пишет пространные поэмы в несколько частей. Симфонии и сюиты в стихах» [Сапгир 1997: 528].

Об особой музыкальности произведений поэтессы писал и Джеральд Янчек в предисловии к ее первой русской книге, изданной в Перми: «В стихах Мна-

цакановой царит музыка словесной ткани. Она строит свои произведения, опираясь на принципы музыкального сочинения, разрабатывая темы избытком повторов, раздроблений, комбинаций звуковых элементов от слогов до фраз. Используя эти приемы, она воздвигает грандиозные многоплановые храмы звука и значения» [Янечек 1994: 5].

В связи с этим интересно посмотреть, есть ли какие-нибудь материальные свидетельства этой музыкальности и «музыковедческого прошлого» в творчестве поэтессы, в чем конкретно проявляется в ее произведениях «симфоническое строение».

Прежде всего, это, конечно же, многократные вариативные повторы: многие отдельные части ее циклов и поэм представляют собой «распетые» фразы, которые присоединяют к себе новые и новые слова не столько по смыслу, сколько по принципу паронимической аттракции; С. Бирюков удачно называет это свойство мнацакановского письма секвенционностью [Бирюков 2003: 311].

Характерно, что уже в ранней работе об опере С. Прокофьева «Война и мир» Мнацаканова особое внимание уделяет еще одной форме повторов — лейтмотивам, которые, по ее утверждению, в этой опере «и краткие “мелодические формулировки”, и протяженные кантилены — предельно заостренное, лаконичное “выражение мелодией” черты характера героя, мысли, душевного движения; это — своеобразные “мелодические центры”, из которых развивается и вырастает живая ткань оперы. Притом каждый из лейтмотивов — цельный, глубоко “внутри” устремленный мелодический образ, мелодия, интересная сама по себе» [Мнацаканова 1959: 28].

Секвенционные и лейтмотивные по своей природе композиции самой Мнацакановой можно также сопоставить со словесными анаграммами (или анафразами, или трансформами (см.: [Бонч-Осмоловская 2009: 140–150; Зубова 2010: 69–80; Эпштейн 2006]), которыми активно пользуются во второй половине XX века А. Кондратов, Г. Сапгир, А. Монастырский, В. Мартынов. Однако эти опыты принадлежат скорее логике, чем музыке.

Еще одна отсылка к музыкальности в текстах Мнацакановой — использование в них музыкальной терминологии, прежде всего для обозначения формы идущего следом фрагмента (напомним, что первым применял такие обозначения еще Александр Добролюбов в книге 1895 года, указавший в правом углу, как положено в нотной записи, темп «исполнения» нескольких своих стихотворений). В книге «Das Buch Sabeth» музыкальные термины используются для называния отдельных частей: № 13 — *perpetuum mobile (choral mit dem cantus firmus)*, № 14 (*choral mit dem tenore ostinato*), № 16 (*motet II (трехголосный)*), № 22 (*Finis primae parties. Martialis I*) [Мнацаканова 2018: 126, 127, 129, 132] и т.д. В других местах применяется также термин «movement» (в значении ‘часть произведения’, в первую очередь симфонии). Два своих произведения поэтесса называет музыкальным жанрообозначением «Реквием», с латинскими названиями частей этой формы — например, «*Dies Irae*». Кроме того, в книгах Мнацакановой постоянно встречаются названия разных других, менее торжественных музыкальных форм: колыбельные, романсы, песни, коло.

Прямой апелляцией к музыкальной форме звучит и утверждение в конце цикла «Колыбельные Моцарту», что он «был задуман как словесная транскрипция или словесная параллель к одному эпизоду Второй части Фортепианного концерта Моцарта (KV 488). Эпизод этот — дуэт фортепиано и двух

кларнетов, выдержанный временами в ПАРАЛЛЕЛЬНОМ движении, — своеобразная погребальная элегия или, интонируемая в ритме похоронного шествия, погребальная песнь. Такую сложную многоплановую ритмическую ткань сделать основой движения словесных структур — задача, уводящая в бесконечность, — вслед за бесконечностью текста музыкального» [Там же: 56].

Однако в следующих колыбельных Мнацакановой можно обнаружить и вводимую без такой «высокой» мотивации простейшую форму звукоподражания, фиксируемую с помощью имитации фонетической записи поющего текста:

аа _____ аа _____ аа _____ аюа _____ ббаюа _____ ббаа _____
 мааяа ддочкааа _____ аа _____ аа
 мааяа ддочкаа _____ аа _____ чьяа
 мою дочку чью пою
 пою ночку пою мою
 моююни моюяа

 аа _____ а
 одноглазааа _____ ая
 однурукаааа _____ ая
 ааднааа _____ аа
 ооднаа _____ ааа
 однааднааднааа
 ааа
 а

[Там же: 64].

Описывая генезис и природу другого своего произведения — более позднего «Реквиема “Осень в Лазарете Невинных Сестер”» — Мнацаканова снова прибегает к музыкальным аналогиям: «Чтобы сказать это СЛОВО, Автору надо было родиться — там-то и тогда-то, любить то и это, читать такие и не такие книги, играть на тех или иных музыкальных инструментах, и в данном частном случае — уже с детских лет читать партитуры Моцарта, Бетховена и др. — чтение партитур для симфонического оркестра полностью перестраивает мышление, делает его стерео-скопично-фоничным, объемным, многолинейным» [Мнацаканова 2003: 260].

Кстати, во многом именно отсылками к музыкальной традиции в значительной степени мотивировано принципиальное многоязычие мнацакановской поэзии; как известно, наряду с «музыкальным» итальянским она пользуется в своих произведениях, разумеется, немецким, а также латынью, английским, французским; но это тема отдельного исследования. А в свете проблематики нашей работы стоит заметить, что транслингвальные вставки в основной текст придают ему — особенно для читателей, этих языков не знающих, но способных прочесть эти вставки, не понимая — особый статус. С одной стороны, они становятся своего рода аналогом зауми (ср. работу Р. Якобсона «Заумный Тургенев» [Якобсон 1987]), с другой — элементом общей визуальной картины:

*als ich dich liebte **
 ах где-то любят
als ich dich liebte
 ах где-то либо
 ах где-то либо
 ах любят где-то
 любовь
als ich dich liebte

(из цикла «Beim Tode Zugast»)
 [Мнацаканова 1977: 36].

Наконец, несколько слов о собственно стиховой, ритмической природе творчества Мнацакановой. В свое время Вадим Руднев, написавший о ее стихосложении раньше всех, еще в 1992 году, в легендарном «Митином журнале», начинает с интригующего заявления: «Вопрос о метрической организации поэтических текстов конкретного автора может быть чрезвычайно важен, если метрика играет активную роль в формировании поэтической семантики. В случае с Е. Мнацакановой это безусловно так. При этом вопрос, какой именно является система стихосложения, использующаяся в ее произведениях, не тривиален и, более того, почти неразрешим. На него трудно ответить непротиворечиво и, скорее всего, невозможно ответить однозначно», — и предлагает: «Будем работать методом исключения: перед нами не силлаботоника, не чистая тоника (и не дольник или тактовик), не верлибр», — в результате чего приходит к выводу: «Елизавета Мнацаканова в своем творчестве выработала оригинальную систему стиха. В чем суть системы стиха, разработанной Мнацакановой? Элиминация стихотворной строки, выдвижение на передний план ритмического типа слов, определенного количеством слогов и местом ударения. Оперирование с этим просодическим словом, позволяющее развить систему параллельных ритмических конфигураций внутри одного стихотворения — создание двух- или трехголосных просодических структур, манифестирующих многонаправленное чтение: слева направо, справа налево, сверху вниз и снизу вверх» [Руднев 1992].

К сожалению, с этим эффектным пассажем трудно согласиться, так же, впрочем, как и с большинством ведущих к нему промежуточных допущений (например, что полноударная форма ямба — это не ямб, и что строки как таковой у Мнацакановой нет), а ведь именно на них и построены доказательства исследователя. Тем не менее с точки зрения традиционного стиховедения у Мнацакановой есть и верлибр, и силлаботоника (в основном именно белый разноstopный ямб), причем среди ее произведений встречаются и гомоморфные, и гетероморфные конструкции, в том числе включающие фрагменты прозы.

Руднев безусловно прав в том, что для стихов Мнацакановой эта природа, может быть, не так важна, как для классической поэзии, поскольку ее напроочь заслоняют более оригинальные проявления творческой индивидуальности поэтессы — среди них и те, которые мы перечислили выше. Тем не менее делать выводы о нерешимости вопроса о стиховой природе этих произведений тоже вряд ли уместно.

Таким образом, подводя итоги нашей инвентаризации, приходится признать, что поэтическое хозяйство Елизаветы Мнацакановой чрезвычайно обширно и разнообразно, его можно и нужно обследовать и описывать, причем делать это серьезно и по возможности стараясь не предаваться эмоциям.

* * *

В свое время, рассуждая о вокальном цикле Д. Шостаковича на стихи А. Блока, музыковед Е. Мнацаканова справедливо противопоставляла два вида искусства и их специфические законы:

Музыкальная основа стиха — то, что поэты называют «музыка слов», «ток» и «нерв» поэтического образа, — выявились в ином материальном звучании, в иной музыке. Не будем забывать, что обе эти «музыки» редко совпадают. Музыкальный «подтекст» стиха — явление весьма многоликое, по-разному оживающее в ушах поэта, читателя и музыканта. Редко музыкант слышит слово слухом поэта — и не в этом состоит его задача. Но откликнуться на мысль поэта «своим голосом», создать силами своего искусства нечто неповторимо новое и в то же время связанное с поэтическим образом, вытекающее из него, построить, сотворить новый неповторимый «организм» — вот во что, по существу, превращается воспроизведение стихотворного текста музыкой. Это новая — и порою совсем другая — жизнь стиха. <...>

Декламация подчинена законам прежде всего музыкальным: слово подчинено мелодии, кантлене, взаимодействует с мелодией так, что стихи получают новое качество, превращаясь в песнь, в произведение музыкальное. ...стих рождает мелодию, энергия слова породила энергию музыки ...расчленять в своем слуховом сознании две смысловые линии — стиха и мелодии, будем думать о соответствии звуков мелодии — звукам стиховой речи, декламации стихотворной поэта — стихотворной же декламации музыканта: обе они — искусство, но каждая по-своему, ибо, если вспомнить здесь слова поэта, существо каждого искусства — отвлечение, иными словами, каждое искусство оперирует своими средствами и имеет свою неповторимость, свою вечность, как говорят философы [Мнацаканова 1971: 72, 86].

В любом случае, говоря о поэзии Мнацакановой, нельзя забывать, что это произведения вербального искусства, хотя и испытывающие сознательное воздействие «соседей»: графики и музыки. Но от этого не перестающие оставаться искусством словесным. Как справедливо отмечала Л. Гервер в книге о роли музыки в творчестве русских поэтов первых десятилетий XX века, «весь этот громадный мир воображаемой и поэтически преображенной музыки был связан с реалиями музыкальной культуры своего времени, выросал из нее, иногда входил во взаимодействие с нею. И все же это — некое параллельное пространство, инобытие музыки. Переживание музыки, восстанавливающее память о ее первородстве» [Гервер 2001: 221].

Библиография / References

- [Аристов 2004] — *Аристов В.* О книге стихов Е. Мнацакановой «Arcadia» // Arcadia: Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе. М.: Изд-во Р. Элинина, 2004. С. 7—9.
- (*Aristov V.* O knige stikhov E. Mnatsakanovoy “Arcadia” // Arcadia: Stikhi. Iz lektсий. Stat’i. Esse. Moscow, 2004. P. 7—9.)
- [Бирюков 1996] — *Бирюков С.* Зримое звучание // Новое литературное обозрение. 1996. № 16. P. 286—289.
- (*Biryukov S.* Zrimoe zvuchanie // Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. № 16. P. 286—289.)
- [Бирюков 2003] — *Бирюков С.* Року укор. М.: РГУ, 2003.
- (*Biryukov S.* Roku ukor. Moscow, 2003.)
- [Бонч-Осмоловская 2009] — *Бонч-Осмоловская Т.* Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара: Бахрах-М, 2009.
- (*Bonch-Osmolovskaya T.* Vvedenie v literaturu formal’nykh ograniccheniy. Literatura formy i igry ot antichnosti do nashikh dney. Samara, 2009.)
- [Гервер 2001] — *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.
- (*Gerver L.* Muzyka i muzykal’naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (pervye desyatiletiya XX veka). Moscow, 2001.)
- [Грауз 2019] — *Грауз Т.* Слова признаются в своей способности быть // Дискурс. 2019. 30 сентября (<https://discours.io/articles/culture/slova-priznayutsya-v-svoey-sposobnosti-byt> (дата обращения: 06.12.2021)).
- (*Grauz T.* Slova priznayutsya v svoey sposobnosti byt’ // Diskurs. 2019. September 30 (<https://discours.io/articles/culture/slova-priznayutsya-v-svoey-sposobnosti-byt> (accessed: 06.12.2021)).)
- [Зубова 2010] — *Зубова Л.* Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- (*Zubova L.* Yazyki sovremennoy poezii. Moscow, 2010.)
- [Корчагин, Ларионов 2012] — *Корчагин К., Ларионов Э.* Чтение партитур // OpenSpace.ru. 2012. 1 июня (<http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/> (дата обращения: 16.01.2022)).
- (*Korchagin K., Larionov E.* Chtenie partitur // OpenSpace.ru. 2012. June 1 (<http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/> (accessed: 16.01.2022)).)
- [Кузьмин 2003] — *Кузьмин Д.* План работ по исследованию внутрисловного переноса // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 392—409.
- (*Kuz’min D.* Plan rabot po issledovaniyu vnutrislovnogo perenosa // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 59. P. 392—409.)
- [Мнацаканова 1959] — *Мнацаканова Е.* Опера Прокофьева «Война и мир». Пояснение. М.: Советский композитор, 1959.
- (*Mnatsakanova E.* Opera Prokof’eva “Voyna i mir”. Poyasnenie. Moscow, 1959.)
- [Мнацаканова 1971] — *Мнацаканова Е.* О цикле Шостаковича «Семь романсов на стихи Александра Блока» // Музыка и современность. Сб. статей. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 69—87.
- (*Mnatsakanova E.* O tsikle Shostakovicha “Sem’ romansov na stikhi Aleksandra Bloka” // Muzyka i sovremennost’. Sb. statey. Iss. 7. Moscow, 1971. P. 69—87.)
- [Мнацаканова 1977] — *Мнацаканова Е.* Шаги и вздохи. Четыре сборника стихов. Мюнхен; Берлин; Вашингтон: Отто Загнер, 1977.
- (*Mnatsakanova E.* Shagi i vzdohi. Chetyre sbornika stikhov. München; Berlin; Washington, 1977.)
- [Мнацаканова 2003] — *Мнацаканова Е.* Осень в лазарете невинных сестер. Реквием в семи частях (1971—1988—2003) // Новое литературное обозрение. 2003. № 4. С. 253—271.
- (*Mnatsakanova E.* Osen’ v lazarete nevinnykh sester. Rekviev v semi chastyakh (1971—1988—2003) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 4. P. 253—271.)
- [Мнацаканова 2004] — *Мнацаканова Е.* Arcadia: Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе. М.: Изд-во Р. Элинина, 2004.
- (*Mnatsakanova E.* Arcadia: Stikhi. Iz lektсий. Stat’i. Esse. Moscow, 2004.)
- [Мнацаканова 2018] — *Мнацаканова Е.* Новая Аркадия. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Mnatsakanova E.* Novaya Arkadiya. Moscow, 2018.)
- [Орлицкий 2009] — *Орлицкий Ю.* Преодолевший поэзию (Заметки о поэтике Всеволода Некрасова) // Новое литературное обозрение. 2009. № 99. С. 210—230.
- (*Orlickiy Yu.* Preodolevshiy poeziyu (Zametki o poetike Vsevoloda Nekrasova) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2009. № 99. P. 210—230.)
- [Орлицкий 2018] — *Орлицкий Ю.* Дверь в новое искусство // Мнацаканова Е. Новая Аркадия. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 5—11.

- (*Orlitskiy Yu. Dver' v novoe iskusstvo // Mnatsakanova E. Novaya Arkadiya. Moscow, 2018. P. 5—11.*)
- [Орлицкий 2019] — Орлицкий Ю. Ветвящиеся тексты в старой и новой поэзии // Философия человека. Материалы Второго научного симпозиума. Таганрог: Тип. Ступина С.А., 2019. С. 40—48.
- (*Orlitskiy Yu. Vetyashchiesya teksty v staroy i novoy poezii // Filosofiya cheloveka. Materialy Vtorogo nauchnogo simpoziuma. Taganrog, 2019. P. 40—48.*)
- [Руднев 1992] — Руднев В. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой // Митин журнал. 1992. № 45—46 (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/> (дата обращения: 22.10.2020)).
- (*Rudnev V. Stikhoslozhenie Elizavety Mnatsakanovoy // Mitin zhurnal. 1992. № 45—46 (http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/ (accessed: 22.10.2020)).*)
- [Сапгир 1997] — Сапгир Г. Елизавета Мнацаканова // Самиздат века / Сост. А. Стреляный; вступ. ст. Л. Аннинского. Минск; М.: Полифакт, 1997. С. 528.
- (*Sapgir G. Elizaveta Mnatsakanova // Samizdat veka / Ed. by A. Strelyanyy; introd. by L. Anninsky. Minsk; Moscow, 1997. P. 528.*)
- [Суховой 2004] — Суховой Д. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова (2004) // <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/article2.html> (дата обращения: 09.06.2022).
- (*Suhovej D. Kniga "Deti v sadu" Genriha Sapgira kak povorotnyy moment v istorii poetiki poluslova. (2004) // http://levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/Articles/article2.html (accessed: 09.06.2022).*)
- [Точка зрения 1998] — Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / Сост. Д. Булатов. Калининград-Кенигсберг: Симплиций, 1998.
- (*Tochka zreniya. Vizual'naya poeziya: 90-e gody / Ed. by D. Bulatov. Kaliningrad-Kenigsberg, 1998.*)
- [Фатеева 2010] — Фатеева Н. Форма записи текста и грамматика в поэзии Елизаветы Мнацакановой // Синтез целого: На пути к новой поэтике. М.: Новое литературное обозрение. 2010. С. 176—180.
- (*Fateeva N. Forma zapisi teksta i grammatika v poezii Elizavety Mnatsakanovoy // Sintez tselogo: Na puti k novoy poetike. Moscow. 2010. P. 176—180.*)
- [Фещенко, Коваль 2014] — Фещенко В., Коваль О. Сотворение знака: очерки о лингвостетике и семиотике искусства. М.: Языки славянских культур, 2014. С. 265—266.
- (*Feshchenko V, Koval' O. Sotvorenie znaka: ocherki o lingvostetike i semiotike iskusstva. Moscow, 2014. P. 265—266.*)
- [Эпштейн 2006] — Эпштейн М. Анафраза: языковой феномен и литературный прием // Вопросы литературы. 2006. № 5. С. 227—247.
- (*Epstein M. Anafraza: yazykovoy fenomen i literaturnyy priem // Voprosy literatury. 2006. № 5. P. 227—247.*)
- [Якобсон 1987] — Якобсон Р. Заумный Тургенев // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 250—253.
- (*Yakobson R. Zaumnyy Turgenev // Yakobson R. Raboty po poetike. Moscow, 1987. P. 250—253.*)
- [Янечек 1994] — Янечек Дж. Предисловие // Мнацаканова Е. Vita breve: Из пяти книг. Избранные работы 1965—1994. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1994.
- (*Janecek G. Predislovie // Mnatsakanova E. Vita breve: iz pyati knig. Izbrannye raboty 1965—1994. Perm', 1994.*)
- [Янечек 2003] — Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 272—279.
- (*Janecek G. "Rekvie" Elizavety Mnatsakanovoy // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 62. P. 272—279.*)
- [Япишина 2019] — Япишина А. Поэтика книги стихотворений Е. Мнацакановой «Arcadia» // Уральский филологический вестник. Серия: «Драфт: молодая наука». 2019. № 5. С. 177—186.
- (*Yapishina A. Poetika knigi stikhotvorenyy E. Mnatsakanovoy "Arcadia" // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: "Draft: molodaya nauka". 2019. № 5. P. 177—186.*)
- [Япишина 2020a] — Япишина А. Визуально-графические особенности текста в книге стихотворений Е. Мнацакановой «Новая Аркадия» // Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. Т. 1. № 4. 2020. С. 11—19.
- (*Yapishina A. Vizual'no-graficheskie osobennosti teksta v knige stikhotvorenyy E. Mnatsakanovoy "Novaya Arkadiya" // Vestnik Volzhskogo universiteta imeni V.N. Tatishcheva. Vol. 1. № 4. 2020. P. 11—19.*)
- [Япишина 2020б] — Япишина А. Визуальные особенности текста в книге Е. Мнацакановой «Шаги и вздохи» // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2020. № 2. С. 147—156.
- (*Yapishina A. Vizual'nye osobennosti teksta v knige E. Mnatsakanovoy "Shagi i vzdokhi" // Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki. 2020. № 2. P. 147—156.*)

- [Япишина 2021] — Япишина А. Функции пробелов в текстах Е. Мнацакановой // Уральский филологический вестник. Серия: «Драфт: молодая наука». 2021. № 1. С.188—198.
- (*Yapishina A. Funktsii probelov v tekstakh E. Mnatsakanovoy // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: "Draft: molodaya nauka". 2021. № 1. P.188—198.*)
- [Япишина 2022] — Япишина А. Функции графического эквивалента текста в поэзии Е. Мнацакановой // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2022. Т. 22. № 1. С. 114—119.
- (*Yapishina A. Funktsii graficheskogo ekvivalenta teksta v poezii E. Mnatsakanovoy // Bulletin of South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities". 2022. Vol. 22. № 1. P. 114—118.*)
- [Homo Sonorus 2001] — Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Калининград: Государственный центр современного искусства. Калининградский филиал, 2001.
- (*Homo Sonorus. Mezhdunarodnaya antologiya saund-poezii / Comp. and ed. by D. Bulatov. Kaliningrad, 2001.*)