

Наталья Игнатьева

Музыкальные жанры поэзии Елизаветы Мнацакановой

СИНТЕЗ СЛОВЕСНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ РИТМОВ

Natalia Ignatieva

Musical Genres of Elizaveta Mnatsakanova's Poetry: Synthesis of Verbal and Musical Rhythms

Наталья Игнатьева

НИУ ВШЭ; магистрантка
talaignatieva23@gmail.com.

Ключевые слова: современная поэзия, нео-авангард, реквием, колыбельная, партитура

УДК: 882

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_271

Статья посвящена анализу жанровой специфики творчества Елизаветы Мнацакановой, нео-авангардной поэтессы и музыковеда. Уделено внимание принципам музыкальной организации текстов, влиянию особенностей музыкальных жанров на графику, фонетику и семантику стихотворений; прослеживаются связи с классической и авангардной музыкальными традициями, а также с традицией поэтического авангарда. Объясняется, чем обусловлен выбор тех или иных жанров, объясняется их связь с музыкальной и литературной традициями.

Natalia Ignatieva

HSE University; Master's student
talaignatieva23@gmail.com.

Keywords: modern poetry, neo-avant-garde, requiem, lullaby, music score

UDC: 882

DOI: 10.53953/08696365_2026_197_7_271

The article is devoted to the analysis of the genre specifics of the work of Elizaveta Mnatsakanova, a neo-avant-garde poetess and musicologist. Attention is paid to the principles of the musical organization of her texts, the influence of the peculiarities of musical genres on the graphics, phonetics and semantics of her poems; connections with classical and avant-garde musical traditions, as well as with the tradition of the poetic avant-garde are traced. The article explains the reasons for Mnatsakanova's choice of certain genres; their connection with musical and literary traditions is traced.

Мнацаканова как автор, следующий музыкальной традиции

Елизавету Мнацаканову (1922–2019) можно назвать, пожалуй, одним из немногих поэтов второй половины XX века, чье творчество служит попыткой максимального воплощения синтеза искусств, где разные искусства находятся на равных, не подчиняясь, а органично проникая в ткань друг друга: как говорила сама автор, «мои все работы, они принадлежат и музыке, и словам»¹. Говоря о Мнацакановой, мы не можем анализировать только языковые явления — лексику, фонетику, композиционные приемы текста и т.д., не затрагивая, во-первых, художественную визуальность, во многом почерпнутую из различных практик русского авангарда и неоавангарда, и, во-вторых, музыку. Как пишет Игорь Гулин, «можно сказать, что эти тексты надо слушать глазами,

1 Самохоткин А. Фрагменты поэмы Елизаветы Мнацакановой. Интервью с автором // Syg.ma. 2015. 7 октября.

внимать преобразованиям языка в музыку и изображение»². Музыка для Мнацакановой — искусство, связанное с космосом и высшим устройством миропорядка, и метафора искусства вообще, поэтому музыка становится в ее текстах своеобразным кодом, вшитым в поэтический язык. Одной из составляющих этого кода является музыкальная жанровая система, апелляция к которой не просто обозначает знакомство автора с «непоэтической» терминологией, но дает представление об одном из путей чтения текста, написанного с определенной задачей, чье понимание уменьшает дистанцию между читателем и автором:

Музыкальное начало в поэзии Мнацакановой, профессионального музыканта и музыковеда, является глубинно структурообразующим, оно детерминирует метрическую, интонационную и композиционную организацию отдельных стихотворений и всей книги в целом³.

Хотя первыми опытами Мнацакановой в поэзии были классические верлибры, уже в начале пути возникали многие отличительные особенности ее позднейшего творчества: пристальное внимание одновременно к визуальному воплощению текста и к его звучанию, графическое и звуковое варьирование, использование паронимии, стремление к полиязычию. Книга (а Мнацаканова пишет именно книгами и масштабными циклами) мыслится как цельное и единое поэтическое высказывание, повествующее об одной главной теме. Все это концентрируется при помощи музыкальных жанров, выбор которых подчинен определенной, близкой к музыкальной, логике, о чем и пойдет речь в дальнейшем.

Реквиемы и лейтмотивы смерти

Главный жанр, многократно использованный Мнацакановой, — это реквием: среди ее сочинений в этом жанре — книга «Das Buch Sabeth»; поэма «Маленький реквием»; поэма «Осень в лазарете невинных сестер» (по авторскому определению — «Реквием в семи частях») и т.д. Выбор жанра в этом случае оказался следствием биографического эпизода — поэтесса в 1971 году пережила клиническую смерть. Специфика этих текстов диктует необходимость рассматривать их, прибегая (подчас вслед за автором) к музыковедческой терминологии, поскольку автор часто имеет в виду именно музыкальные законы развития произведения.

Книга «Das Buch Sabeth» — самый известный и масштабный реквием, отличающийся жанровой многослойностью: книга обладает реквиемной структурой, отдельные стихотворения, в свою очередь, имеют названия, соответствующие определенным музыкальным жанрам и комментарии о составе голосов и особенностях трактовки. Например, № 8 — *motet I (3-stimmig* <трехголосный — нем.>), № 13 — *choral mit dem cantus firmus* (и это авторское указание дает нам возможность говорить о подобном строении других текстов, где не

2 Гулин И. Единство и теснота стихового обряда // Коммерсантъ Weekend. 2018. 27 апреля. (URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3606999>).

3 Руднев В. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой // Митин журнал. 1992. № 45–46. С. 115.

дано соответствующего определения), № 14 — *choral mit dem tenore ostinato*, № 15 — *motet II* (также трехголосный).

Первый мотет (№ 8) с эпиграфом «*о цезарь, берегись ид марта*» обладает четкой и прозрачной композицией: в первой части разбит на четыре столбца, во второй их также четыре, но они уже не отстоят друг от друга, некоторые слова из разных столбцов становятся дальше друг от друга или, наоборот, сливаются. Основной голос у Мнацакановой выделяется курсивом — здесь это фраза *noli oblivisci* (лат. «не забудь»), находящаяся в крайних столбцах, — в первом разбита по два слога в строке, в четвертом — слово на строку. Обозначенное в подзаголовке трехголосие таким образом сохраняется — основной голос дублируется другим (или другой группой инструментов) более мелкими длительностями, если двусложие основного голоса мы примем за одну ритмическую единицу. В срединных голосах при этом варьируется «основная тема» и слова из эпиграфа, голоса соприкасаются друг с другом путем фонетического сближения (например, «*noli*» в основном голосе и «но ли» во втором). В третьем голосе происходит движение к слову «вместе» от слов «о цезарь» в начале и в конце столбца:

но ли	о цезарь
бо ты	либо
но	вместе
либо	либо
я	вмарте
вместе	о цезарь ⁴

Изменение расположения текста во второй части объясняется большей подвижностью голосов, развитием тем, и, если можно так сказать, иной оркестровкой; опять же, если посмотреть на текст как на партитуру, мы явственно увидим, как меняется расположение голосов от широкого до унисона (самый очевидный пример здесь — «*тайно*» в последней строке). Основная тема (*noli oblivisci*) остается неизменной по содержанию, однако меняет расположение: из первого столбца уходит во второй; в последнем остается, но иначе разбивается по строчкам: в первых двух — по отдельным словам, в 3–4-ой — один слог (*li*), в замыкающих — по два слога, как во втором столбце. Другие голоса полностью изменены:

плетение
тайных нитей
жизни
жизни
тайное
веление

(с. 121)

Появляется дополнительная подтекстовка — слово «тайно» в разных вариациях («тайное», «тайных [нитей]» и т.д.). Переплетение голосов объясняется

4 Мнацаканова Е. Новая Аркадия / Предисл. Ю. Орлицкого. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С.121. Далее стихотворения Мнацакановой цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

также семантически: «плетение / тайных нитей» буквализуется в смещении границ строк, то есть между собой взаимодействуют различные пласты текста, партитура строится в связи с фонетикой, графикой, семантикой и т.д.

Второй мотет (№ 16), также «трехголосный», имеет совсем иную структуру. Текст здесь (элементы текста совпадают с используемыми во второй части предыдущего «мотета») разбит на три части, по три столбца в каждой (здесь в столбце по четыре строки), распределение голосов более свободно, и они под-вергаются большому варьированию внутри. Основная тема (*noli oblivisci*) в первой части находится в первом столбце, по три слога в строке, так что фраза разбивается на слоги произвольно, с повторами одного из них, в третьем столбце эта же тема транслитерируется:

nolino	послушай	но
nolino	цезарь	ли об
liobli	мы живем	ли вис
visci	подспудно	ци

(с. 129)

Во второй части тема уходит во второй столбец, где она расположена по два слога в строке; в третьей — разбивается на два крайних столбца, как бы растягиваясь по горизонтали, что может оправдать предположения о втором варианте чтения партитуры этого стихотворения, в первом — чередующиеся двусложия *noli/obli*, в третьем — повторенный конечный слог *li*, затем, с пропуском строки, снова по двусложиям, как отзвук, второе слово *obli/visci*.

Семантическое «плетение» выражено и здесь: основная тема меняет свое расположение, другие голоса можно прочесть в разном порядке, переходя из одного в другой, и на словах «тайное плетение», «тайно» слоги будто «обвиваются», теряя границы слов, как было и в основной теме:

подспудной
жизни тай
ноепле
тение

(с. 129)

Способы варьирования одних и тех же слов и фраз разнятся даже в одинаковых в отношении жанра стихотворениях. Тематически и лексически стихотворения, одинаково озаглавленные, схожи, однако ввиду разных средств организации партитуры совершенно иначе показывают то, что совпадает в текстах по формальным признакам.

Теперь посмотрим на другую пару: следующие друг за другом стихотворения № 13 и № 14, «хоралы», по авторскому определению. Первый из них — *choral mit dem cantus firmus*. *Cantus firmus* имеет в основе своей структуры фрагмент мелодии, находящийся в теноре, как правило, довольно короткий, который может повторяться по несколько раз на протяжении произведения и имеет свой мелодический и ритмический узнаваемый паттерн⁵. Основной ме-

5 Sparks Edgar H. *Cantus Firmus in Mess and Motet*. 1420–1520. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963. P. 85.

лодий был напев григорианского хора — одного из одноголосных песнопений, строго канонизированных в церковном обиходе и, следовательно, хорошо известных широкому кругу людей. В эпоху позднего Ренессанса и барокко в качестве основной мелодии могла использоваться мелодия авторская — как церковная, так и светская.

Посмотрим на воплощение принципа *cantus firmus* в стихотворении. Короткая тема в срединном столбце, написанная на латыни, нам снова подсказана курсивным выделением: *memento/iduum/martiarum*. Ее «окружают» два столбца, тексты которых продолжают друг друга и становятся как бы дополнительными темами, подголосками:

смешали	<i>memento</i>	настали
времена	<i>iduum</i>	стали
планеты	<i>martiarum</i>	планеты времена

(с. 126)

Тема развивается при помощи семантических и фонетических созвучий: *martiarum* — март — марсианский. Временное измерение смешивается с пространственным, что уже подсказано словами из третьего столбца первой части (настали / стали / планеты времена): не забудь / планету / март, помни / марсианский полдень. Март — «марсианский» месяц, и слово *martiarum* созвучно с «марсианский». Паронимия, в том числе межъязыковая, — инструмент и «соноризации» поэзии, и графической визуализации. Здесь мы имеем дело с визуальной паронимией — начертательной схожестью этимологически неродственных слов (для русского языка этимологическое родство марта и Марса неочевидно). «Полдень» становится созвучно обращению «помни» (*memento*) — и так совмещаются пласты времени и памяти, причем память фиксируется конкретным временем дня. Стихотворение почти физически передает ощущение бесконечного движения, отражая подзаголовок — *perpetuum mobile* («вечный двигатель»). Кроме того, *perpetuum mobile* в музыке барокко — определенная ритмическая фигурация, непрерывное движение мелкими длительностями (например, шестнадцатыми), в более поздней музыке — самостоятельный жанр, также быстрый, с многократно повторяемой темой.

Стихотворение заканчивается темой, повторенной в четырех столбцах как бы в расширенной инструментовке в движении каноном (мелодия, сама с собой идущая в контрапункте), — первый столбец повторяет фразу, второй начинается со второго ее слова, третий с третьего, и четвертый повторяет оригинальную фразу, и таким образом перед нами протягивается отрезок пространственно-временного цикла.

<i>memento</i>	<i>iduum</i>	<i>martiarum</i>	<i>memento</i>
<i>iduum</i>	<i>martiarum</i>	<i>memento</i>	<i>iduum</i>
<i>martiarum</i>	<i>memento</i>	<i>iduum</i>	<i>martiarum</i>

(с. 126)

Другое стихотворение, названное хоралом, — № 14, *choral mit dem tenore ostinato*. Это стихотворение построено совсем иначе — оно читается по горизонтали, в отличие от предыдущих, где голоса выделялись по вертикали — по столбцам; здесь же пять 4–5-голосных строф. Оstinатный (то есть с много-

кратным повторением определенной мелодической фигуры в одной из партий) голос идет крупными длительностями — это одно слово *caesar*, повторенное три раза на протяжении строки с большим расстоянием друг от друга.оборот *caesar*, повторяющийся, как имя бога в классических хоралах, из тенора два раза переходит в другой голос, так появляется строка «сегодня *caesar* не вернется» в разных расположениях (которая также, если выпустить слово основного голоса, читается как «сегодня не вернется», прощание со временем). В других голосах появляются темы, бывшие в предыдущем хорале: «смешали времена планеты» («смешались времена планеты»). Однако центральное звучие этого стихотворения — «рана — рано», которое словно отталкивается от последних звуков слова *caesar*. Эта тема разворачивается в смещенном пространственно-временном срезе: во второй строфе противопоставление «было стало / станет» переходит в «рано — рана / рядом» и в четвертой строфе «долгой раной / мимо летных / мимо / мимо лет / ных». Убийство Цезаря происходит близко к настоящему времени, и «рана» появляется как бы на теле самого времени, разворачиваясь во временном промежутке между «было» и «стало», и сам этот промежуток становится огромной раной.

Стихотворение завершается кодой, где в *ostinato caesar* сменяется обращением *o caesar*, а остальные голоса сходятся в унисон, что видно по записи, где слова в них структурированы ровно друг под другом, причем с использованием разных глагольных форм, тем самым подчеркивается всеобщая обреченность: не только [*caesar*] не вернется, но и [остальные] не вернуться, им не [суждено] вернуться.

не вернуться
не вернуться
не вернется

(с. 127)

Вторая часть книги — «Настанет март», по авторскому определению, написана в жанре вариаций: «Вторая часть моей книги “Das Buch Sabeth”, вариации, — это по законам математических категорий...»⁶. В этой части не так сильна визуальная сторона — вернее, визуальность здесь выражена не в расположении текста на странице, а в работе со шрифтами. Сами же тексты выглядят ближе к «классическим» по форме и расположению стихотворениям — совершается переход от полифонической к гомофонной фактуре.

В первой части нам встретилось множество видов вариационной формы, среди них вариации на *ostinato* и *cantus firmus*. Здесь же, скорее всего, мы имеем дело с фигурационными вариациями (т.е. такими, где опорные точки мелодии гомофонной темы сохраняются и обрабатываются при помощи мелодического и гармонического фигурирования), как, например, в инструментальных вариационных циклах венских классиков, так как явного деления на голоса, как в предыдущей части, здесь нет.

Первые девять вариаций начинаются с двух последних слов *motto*: «настанет март» (или с иных однокоренных слов: «устанет», «восстанет»). В первой вариации идет секвенционное движение — варьируются по очереди разные

6 Мнацаканова Е., Кукулин И. Я всегда делала все как-то по-другому... // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 301.

слова-мотивы, каждый раз начинаясь как будто заново. Сначала это главное словосочетание «настанет март», и в одном ряду со словом «март» оказываются «мать», «морт» (транскрипция латинского *mort*, которая приспосабливается и начинает склоняться по правилам русского языка, «мортом»), «мирт», «мир», «мор» — принцип, схожий с «корнесловием» Хлебникова. Латынь в этой книге принадлежит, с одной стороны, античности, с другой — католическим богослужениям и, соответственно, музыкальным произведениям, написанным на религиозные тексты, и связанной с ними терминологии. Микровариации проходят на каждой строчке, мотивы как бы цепляются сами за себя, то нарастая и сливаясь («смарт»), то сокращаясь до краткой формы повелительного наклонения «будь» (которая также по-хлебниковски субстантивирована и может быть воспринята как две различные части речи одновременно), то распадаясь на отдельные части слова («во станет», «вечера через ра»), создавая вдобавок четкую ритмическую структуру, «отбиваемую», как ударным инструментом, звуком [б]:

настанет март как будто мать восстанет
 как будто бы как будто будь нагрят
 как будто бы как будто будь НЕ будет
 нагрят с мартом будто с мартом встанет
 с мартом с мартом с мортом с миртом с миром
 с миром мор мор морт и встанет во станет
 и стьнут стьнут стонут странны
 вечера

(с. 147)

Слово «вечера», отделенное новой строкой, показывает начало нового раздела, и теперь вариации происходят на «вечера — вчера», однако принцип варьирования в каждой строчке сохраняется, а деление внутри разделов становится более дробным и смена тем-образов — более частой.

Вариации в этом цикле снова происходят на нескольких уровнях: в одной строчке, как правило, одно-два слова, преломляющиеся через разное звучание, потом на несколько строчек (две-четыре), затем в каком-то небольшом разделе стихотворения, во всем стихотворном тексте, затем на уровне нескольких стихотворений и, наконец, цикла целиком. Как элемент варьирования также может быть использовано одно созвучие, слово или целая фраза, при этом тема, на которую написан цикл, сохраняется.

Новый (по отношению к первой части) принцип варьирования заключается в игре с размером букв — строчные и прописные буквы чередуются, и прописные буквы указывают на тему или на созвучие, взятое из темы.

НАСтанет МАРт как будет МРАк насТАМнет
 НЕстанет НЕ станет настанет НАС
 НЕстанет НЕ НЕ НЕ станет
 НАС как будто март нас станет

(с. 151)

Большое внимание уделено ритмической и динамической организации текста: как в музыкальном произведении отделяются друг от друга такты и внутри му-

зыкальной фразы существуют динамические и ритмические вершины и спады, так здесь опорные звуки и созвучия выделены в тексте прописными буквами (вообще вся тема построена на активных в произнесении звуках; носовые [м] и [н] в сочетании с дрожащим [р] и зубным [с] рожают очень яркое, запоминающееся звучание, как будто требующее прочтения вслух с тембральным и высотным выделением названных ранее звуков).

В стихотворении № 6 прописными буквами выделяется либо одно слово, как смыслообразующий элемент, либо фраза целиком, без такого подробного членения, как в предыдущих:

НАСТАНЕТ СВЕТЛО МАРТ КАК БУДТО МРАК НАСТАНЕТ
СВЕТЛО

не стынет светло март и будто мрак застынет

СВЕТЛО
НАСТАНЕТ СВЕТЛО МРАК И БУДТО МАРТ НАСТАНЕТ

(с. 153)

В стихотворение входит новый элемент — слово «СВЕТЛО», как бы «разбивающее» тему. Сочетание МАРТ и МРАК здесь развивается в оксюморонном сочетании слов «мрак» и «светло», от «НАСТАНЕТ СВЕТЛО МРАК» приходит к «станет мрак / светит мрак» в середине стихотворения. После этого происходит смысловой слом, слова «март» и «мрак» в теме меняются местами, рождая фразу, которая может читаться с обоих концов — как словесный палиндром:

засветит светло мрак и будет март засветит

Затем вспомогательное слово «светло» уходит из темы, и оксюморонность, абсурдность фразы становится еще более концентрированной:

ЗАСВЕТИТ МРАК И БУДЕТ МАРТ ЗАСВЕТИТ

Здесь наступает следующий перелом: если предыдущая часть была как бы предисловием, не раскрывающим, что именно произойдет в дальнейшем, то в этой раскрывается процесс перехода в «март». В первой части происходит замедление, благодаря слову «стынет», его производным и созвучиям выражается неопределенность:

не стынет стынет не на за стынет

Во второй части стихотворения появляется глагол «грянет», «нагрянет», сразу меняющий звучание, оркестровку текста, оно становится более звонким. Пространство стихотворения также становится определеннее, возникает даже конкретное место, московский локус, название которого, впрочем, приходит сюда во многом из-за своего звучания — но это и значимое для автора место:

7 На улице Чайанова (до 1920-х — 4-я Миусская, до 1992 — ул. Готвальда) в историческом районе Миусы находился дом Союза Композиторов.

«Я могу ходить по Миусской улице⁷ и чувствовать себя в совершенно абстрактном пространстве. И вот я шла... <...> И в то же время это было на Миусах»⁸:

и с неба грянет и небес нагрянет
небес миус миус небес квадрат двора

(с. 153)

Такая точная, геометрически очерченная локализация («квадрат двора») с отражениями в другом измерении («в миус небес») через сочетание «настанет» / «не станет нас» приводит читателя к кристаллизированному осознанию категорий пространства и времени («март», «мрак», «двор»), соседства временных пластов прошлого и будущего. «Мрак — март» забирает с собой, он «тянет» и «манит». Возникает новое трудное движение — и, как часто у Мнацакановой, оно приводит к смерти, и стихотворение заканчивается «обрубленной» темой, снова обозначенной прописными буквами:

НАСТАНЕТ МАРТ И БУДТО МЕРТВ

Созвучие «март — мертв» в этом стихотворении возникает только в последней строке, совершая резкий поворот к этому новому, главному для всего текста значению.

Вхождение новых слов в пространство темы выглядит именно как инструментальная вариация с добавлением новых ритмических и мелодических фигур при сохранении общего направления и каркаса фразы-темы. К концу части она разрастается до «И ТВЕРДЬ МИУС НАД СИНЕ-МЕРТВ ВЗОЙДЕТ» (№ 21) или в последнем стихотворении (№ 23):

НЕ СТАНЕТ СМЕРТНО НАС, НО СВЕТЛО МРАК НАСТАНЕТ
И ТВЕРДЬ МИУС НАД СИНЕ-МЕРТВ ВЗОЙДЕТ
И СВЕТЛО СИНЕ-МЕРТВ ПРИЛЬНЕТ УСТАЛО
<...>
И ТВЕРДЬ МИУС НАД СИНЕ-МЕРТВ ВЗОЙДЕТ
И ТЕНЬ НАГРЯНЕТ СЛОВНО ДЕНЬ НАСТАНЕТ
И МЕРТВ И МАРТ И МЕРТВ и мертв о мертв о(н) МЕРТВ мертв мертв

(с. 171)

Множественное использование прописных букв дает впечатление динамического нарастания, и тогда отрывок стихотворения, записанный таким образом, «звучит» на *forte/fortissimo*, а смена на строчные буквы — *diminuendo/piano*. В этой части также наблюдается многоуровневое варьирование внутри самого стихотворения, то есть даже отдельное стихотворение можно рассмотреть как вариационный цикл, но и каждый текст при этом представляет собой цельную вариацию, и все эти вариации обыгрывают тему памяти (вспомним эпитафию: «*Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator DOMINUS*» — «Памятными соделал Он чудеса Свои; милостив и щедр Господь» [Пс.110:4]), соотношения человека с окружающим его огромным миром, который все время обновляется и продолжает свое существование.

8 Мнацаканова Е., Аристов В. Великое тихое море. Интервью // Сегодня. 1996. 31 мая. С. 10.

Третья часть книги — «Утоли моя печали» с подзаголовком *Lamenti*. Это название отсылает нас, с одной стороны, к православной молитве Богородице перед одноименной иконой, с другой стороны, *Lamento* — итальянский музыкальный жанр скорбного характера (*lamento* — ит. жалоба, стон). Часто в этом жанре писались сольные арии в барочных операх, например у Монтеверди и Перселла, и в них использовалась упоминаемая нами в связи со стихотворениями первой части техника *basso ostinato*. То есть в этой части происходит возвращение к такой технике, но уже как бы в сборнике арий с использованием в качестве темы православной молитвы.

Почти все стихотворения третьей части имеют подзаголовки. Эти подзаголовки выглядят как жанровые определения, но они непривычны читателю: основные «жанры» тут — «печаль» («круговая», «веселая», «последняя», «посмертная») и «коло» (чаще всего «надгробное» и «веселое»). Три последних стихотворения части — «безмолвно» и две «безмолвных песни». «Печаль» как жанр дает нам связь с жанром *lamento*, но это и, несомненно, напоминание о фольклорных жанрах плача и других обрядовых песнопениях.

Эта часть более разнообразна в графике, чем предыдущая: здесь сочетаются рукописный и печатный текст, во многих текстах появляются схематичные обозначения стихотворного метра, языки сосуществуют на равных, иностранный язык в текстах репрезентирован не отдельными словами, а целыми фразами, некоторые тексты обладают несколькими вариантами записи. Структура текстов похожа на структуру текстов первой части — возвращается многоголосие, многие стихотворения разделены по голосам столбцами.

Первое стихотворение части — снова вступление, которое преподносит голос, произносящий молитву, как голос «другого», задается диалог голосов:

вдруг некто да некто да нечто
вдруг скажет
вдруг
друг скажет:

ах некто ах нечто ах скажет:
друг скажет:
вдруг некто друг некто вдруг
скажет ах некто некто никто
вдруг скажет:

у	моя	уу	ууу
толи	печааали	толиии	

(с. 175)

Запись молитвы воспроизводит ее как вокальный, пропетый текст, и он раслаивается, становится полифонической структурой. Расслоение происходит и на уровне отдельных звуковых элементов: «аах ааа ааа ааа аах ааа ааа» и т.д. Внутри слов оказываются нечленораздельные отдельные звуки, вздохи, стоны. Возвращение к религиозным и богослужебным текстам соответственно говорит о необходимости возврата к полифонической записи текста — религиозное, богослужебное для Мнацакановой означает прежде всего вокальную музыку, распетое слово, поэтому и тексты здесь визуально похожи на стихотворения первой части.

Стихотворение № 9 отчетливо трехчастное, строится также как бы крест-накрест. В первой части — трехголосная структура, составленная по трем столбцам: в крайних варьируется слово «печали» из главной темы, в среднем — слово «меня», выдержанное на время вариаций в других голосах:

вначале	меня	молчали
впечали	меня	морили
венчали	меня	мертвили

(с. 189)

На слове «меня» в подчиненной позиции таким образом фокусируются, от него строятся и зависят остальные голоса, и если читать по горизонтали, выстраивается интересная последовательность: «меня молчали», «меня морили», «меня мертвили». В первом случае непреходный глагол используется как переходный, становясь в один ряд с двумя другими переходными глаголами, и таким образом глагол «молчать», с одной стороны, перенимает семантику смерти (заметим нарастающее движение к смерти по вертикали: молчали — морили — мертвили), с другой — его значение раскрывается как «забывание» субъекта речи или, напротив, его присутствие в мыслях тех, кто осуществляет действие «молчания» по отношению к нему. Другой глагол со смещенной переходностью — «мертвили»: используемый в речи с приставкой и, соответственно, со значением однократного действия («умертвить», «умертвили»), здесь приобретает значение действия, растянутого во времени или многократно повторяемого и бесконечного. Такая же мерцающая семантика появляется и у слова «печали» в предложном падеже, записанное как «впечали», слитно — оно становится сразу же и наречием, как «вначале», и глаголом, таким же, как, например, «встречали», и новым цельным существительным со значением погруженности в состояние печали. В этом столбце по вертикали, как и в третьем, складывается линия «вначале — впечали — венчали».

Во второй части стихотворения движение голосов становится более хаотичным, намечается слом, завершение после повторяющихся действий, выраженных глаголами с присущей им самим или навязанной автором переходностью:

меня	морили	мертвили
умертвили		

(с. 189)

В этой же части находится «золотое сечение» стихотворения — слово «ИМЕНУЕМАЯ», единственное в тексте написанное прописными буквами, как кульминационное обращение.

Партитура стихотворения к концу, в третьей части, снова приобретает более четкую структуру и закольцовывается при помощи рядов слов из первой части («молчали — морили — мертвили» и «вначале — впечали — венчали»):

умертви	и мою печали	вначале
	молчали	впечали
	морили	венчали
	мертвили	вначали
меня		в начале
	умертвили	

(с. 189)

Просьба из молитвы («утоли моя печали») здесь трактуется противоположно («умертви мою печали»). Стихотворение завершается словом «умертвили», происходит окончательная фиксация положения в пространстве и времени.

Четвертая часть книги — *Dies Irae. Dies irae — день гнева* (лат.), то есть Страшный суд, одна из частей реквиема, имеющая секвенционное строение, опирающееся на мелодию соответствующего григорианского хорала. В эпиграфе к этой части сначала целиком воспроизводится первая строфа *Dies Irae*:

*Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.*

Далее две строфы опускаются (пропуски показаны несколькими многоточиями) и приводятся первые строки четвертой и восемнадцатой, предпоследней, строф, и затем варьируются эти две строки, так что образуется связь с предыдущими частями книги — благодаря словам *lacrimosa, mars, mors/mort*:

MORS stupebit
....
(*Dies illa, dies illa...*)
MORS stupebit...
...
MARS stupe....
...
MARS mars
...
(с. 201)

В стихотворениях этой части появляется образный ряд, связанный с весной и мартом, — арка к «мартовским идам» в первой части книги. Четвертая часть углубляет субъект, он декларирует себя и снова вступает в диалог «лирика: я мое твоя ты твоё», но снова теряет себя и ощущение своего тела в распадае, а затем снова обретает, становясь активным актором: «тебе улыбаюсь» и т.д.

Стихотворения в этой части почти лишены подзаголовков, а наличествующие — более «литературны»: «любовь», «лирическое», «лирика», «антилирика» (стихотворения № 4–7). Здесь говорится о любви — и расколотость мира в Судный день уподоблена расколу мира для любящих, и любовь означает особое звучание, особую музыкальность:

ве
сен
ня
я музыка

расколов небо надвое надвое
(с. 203)

Расколотость мира во время Страшного суда сначала кажется не угрожающей, сконцентрированной в фигурах любящих, составляющих как бы два отдель-

ных пространства. Однако в дальнейшем эта иллюзия рассеивается, и разделенность пространства напрямую указывает на распад и смерть.

В стихотворении № 6 с подзаголовком «*лирика*» виден принцип использования слова «лирика» именно в музыкальном ключе, как отсылка к античным или средневековым песнопениям. Эта «лирика» трехголосна, и каждый голос обозначен также этим словом; стихотворение очень лично, все партии голосов начинаются с обозначения «я». В первом голосе тема довольно скупа, как бы записана крупными длительностями: «я мое твоя ты твое». Во втором она более затейлива, появляется объект принадлежности, до этого показанный косвенно, через местоимения: «я твое любовь я ты любовь...», затем слово «любовь» варьируется через созвучия-рифмы («вновь, новь, бровь, хлебовь, гробовь»). Третий голос дублирует первый, но дробно, с многочисленными повторами и слияниями слов: «я ты я я я», «тыя яты ямая». Заканчивается стихотворение местоимением «ты», вынесенным на отдельную строку и в ее середину, подчеркивается важность обращения, сфокусированность на человеке, с которым ведется диалог.

Четвертая часть возвращает нас к осмыслению времени, причем Мнацаканова использует античные, римские обозначения времени, что дает нам перспективу взгляда на время не из точки «сейчас», а из вневременного и внеземного, космического пространства, и также несет в себе тему смерти, которая поддерживается и на семантическом, и на фонетическом уровне, выполняя роль лейттемы, — это характерно для всей книги, при помощи различных музыкальных конструкций обыгрывающей мотивы смерти и некой предопределенности человеческого пути.

Стихотворения идут в этой части сплошным потоком, без деления на отдельные тексты, есть основной текст и есть текст, записанный отдельно и курсивом, с краю страницы, составляющий резкий контраст с основным текстом, записанным в свободном расположении на странице. Этот отдельный текст представляет собой вариации на конкретные созвучия, без резких переходов, как постоянно звучащие басовые ноты, служащие основой для основных тематических элементов, находящихся внутри темы. Или же можно сказать, что такая композиция напоминает композицию вокального или инструментального произведения в сопровождении оркестра, где есть главная солирующая партия и оркестр, имеющий свой тематический материал, в чем-то пересекающийся с материалом солиста:

*безоружна я
осужденная
осужден
осужденный
судимые
несужденный
безгрешна я*

(с. 237)

Основной текст время от времени разрывается структурообразующим тематическим элементом, происходят «спектроморфологические метаморфозы»⁹:

9 Самостийенко (Суслова) Е. Поэтическая теория связи Елизаветы Мнацакановой // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 106.

ЛЮБОВЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРЕКРАЩАЕТСЯ МЫ
я прекращается ты прекращается
(с. 236)

В этой части соблюдается принцип рондо с повторением темы-рефрена, организующей пространство произведения вокруг определенных смысловых точек при помощи чередования вариационных эпизодов и рефрена, который сохраняет основное ядро, но также подвержен варьированию, и вся часть оканчивается многократно повторенным отрывком этого рефрена с размытым за счет повторов смыслом (он имеет значение не только продолжения, но еще и долженствования), выдержанным мотивом или вообще одной нотой:

должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядол
должаетсяпродолжаетсяпродолжаетсяпродолпро
должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжа
(с. 257)

Другие реквиемы: «Осень в лазарете невинных сестер», «Маленький реквием»

«Осень в лазарете невинных сестер», законченная в сентябре 1971 года, заключает в себе биографический эпизод пребывания в больнице и клинической смерти:

Что такое московские больницы... Вы никогда себе не сможете представить, и слава Богу! Я скажу, что это — места, где бесчеловечность всей российской жизни дана в виде некоей квинтэссенции садизма, зверства, где людей всячески унижают, где кричат на умирающих «сволочь, жидовская морда, утрись!» — так на меня кричала «сестра милосердия», «медсестра», как их называют там, а я лежала на операционном столе, истекая кровью, была клинически мертва в течение 3 минут!..¹⁰

Поэма имеет три эпиграфа. Один — из пушкинского «Моцарта и Сальери»: «Слушай же, Сальери, мой requiem...» Этот эпиграф встраивает мнацакановскую поэму в моцартовскую и — шире — поэтическую мифологию, что важно для осмысления использования жанра: согласно мифу, которому при написании «Моцарта и Сальери» следовал Пушкин, после посещения таинственного заказчика реквиема композитор понял, что этот реквием он пишет самому себе, и написание реквиема сопровождалось неотступным присутствием смерти — с этим же ощущением соприсутствия со смертью пишет и Мнацаканова. Эта традиция идет еще от Мандельштама: «Весь цикл на смерть Белого Мандельштам называл “мой реквием”, точно по Пушкину, — так что и в себе самом, как во всяком поэте, он находил и Моцарта, и Сальери»¹¹. Эпиграфы

10 Мнацаканова Е.М. Письмо к Дж. Янечку, отрывок приведен в статье: *Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой* // Новое литературное обозрение. 2003. № 62.

11 Сурат И. Сальери и Моцарт // Новый мир. 2007. № 6. С. 170.

у Мнацакановой выполняют двойную роль — их можно сопоставить с указаниями темпа и характера в начале музыкального произведения, а также они подводят читателя к основной теме или сразу ее содержат. В поэме почти точно соблюдается реквиемная структура¹², и четвертая, шестая и седьмая части поэмы заимствуют названия из классического реквиема — *Recordare, Iesu, Requiem Aeternam, Resurgam*. Текст четвертой части отвечает классическому тексту, на который ориентировано стихотворение, обращенное к важной для автора теме памяти. В тексте реквиема это обращение — «вспомни», у Мнацакановой — «никогда не забыть»; тематически автор следует реквиемной структуре.

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae,
Ne me perdas illa die.

у Мнацакановой:

Вспомни, Иисусе милосердный,
Что я был причиной Твоего пути,
Не погуби меня в тот день.

Сестра говорит Сестре:
— Никогда, никогда не забыть:
«СМОТРОВАЯ»
«ПЕРЕВЯЗОЧНАЯ»
«БУФЕТ»

(с. 267)

Текст шестой части, *REQUIEM AETERNAM*, выстроен как сложная полифония, но эта полифония показана без графического выделения голосов, при помощи сопоставления тематического материала и смен шрифтов. Здесь темы — это отрывок из канонического текста реквиема, слово «смотровой»:

requiem aeternam dona eis: lux perpetua luceat eis
lux perpetua luceat eis
lux perpetua luceat eis
lux perpetua luceat eis

лейтесь лейтесь простылые простылые простылые остылые лейтесь
lux perpetua luceat eis lux perpetua luceat eis
плащаницей покройте покройте покройте поройтесь поройтесь

(с. 274)

Последняя часть, *RESURGAM*, — пожалуй, самая насыщенная из всех и также полифоническая — соотносится с последней частью классического реквиема — *Lux Aeterna*. Эта часть является компиляцией из тем предыдущих частей и из текстов разных частей канонического реквиема — в тексте есть цитаты из *Lux Aeterna*, а также *Rex Tremendae, Lacrimosa, Credo*.

12 Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой. С. 272.

И болят, и скорбуют слепые глазницы! **Rex tremendae majestatis**
И болят, и скорбят **Salva me, fons pietatis** И слепились глазницы
Браат! Браат!

(с. 279)

В этой части возрастает и полиязычие — перемежаются русский, латинский и немецкий языки:

DONA EIS EIS ewiglich eis ай, вернись, воротись, обратись eis вернись
Ewig LUX ewiglich ewig LICHT LUCEAT EIS LUCEAT EIS ewig LICHT

(с. 280)

«Осень в лазарете невинных сестер» соответствует жанру реквиема и по структуре, и тематически, представляя собой совокупность различных музыкальных и поэтических техник, цитаций, на разных уровнях развивающих обусловленные жанром черты.

«Маленький реквием» имеет совсем иную структуру, чем «Осень в лазарете», — в нем четырнадцать небольших по объему частей, незаглавленных, предваренных «Псалмом на вечное поминовение». «Псалом» записан тремя столбцами, имитирующими трехголосие. В среднем столбце семь строф, каждая из которых представляет собой строчку из псалма: первая — пс. 41:5, вторая — пс. 22:4, третья — молитва об исцелении болящего, в четвертой — молитва об исцелении и пс. 102:15, пятая — пс. 58:17, шестая — снова пс. 102:15. В третьей, четвертой, пятой и седьмой строфах присутствует не только оригинальный текст молитв, это своеобразные вариации на молитвенные тексты, здесь говорящие о врачевании и защите от болезней.

В остальных частях поэмы выделяются темы, уже обозначенные в эпиграфах, во вступительном «Псалме» и в текстах обозначенные прописными буквами:

НЕ УБОЮСЯ ЗЛА, яко со мною, еси ты со мною,
душа, ты со мною.

(с. 97)

Последняя часть аккумулирует в себе темы и способы исполнения, что напоминает об использовании жанра именно вокальной музыки со множеством звукоподражаний и в том числе явно вокальных приемов:

посреди селения вечные
так пою так пою наааадгрооообно рыдааааю
зеленее тра тра траааавы наааадгрооообной
наааадгрооообное
пение песнопение вечное вещь песнопение вещь мое вековечное

(с. 104)

Поэмы-реквиемы Мнацакановой объединены тематически, но при этом «Осень в лазарете невинных сестер» более полифонична и разнообразна по способам воплощения этой полифонии, а «Маленький реквием» более последовательно

выстроен по горизонтали, с нарастанием плотности и разнообразности фактуры к последним текстам.

Колыбельные

В заключение хотелось бы кратко обратиться к произведениям, использующим иные жанровые принципы, чтобы обратить внимание на их особенности в сравнении с предыдущими произведениями. С этой целью мы рассмотрим первую часть «Книги детства» («Ночь синего: Колыбельные»), включающую в себя три цикла — «Колыбельные Моцарту», «Колыбельные Сморщенным» и «Колыбельные Мертвеньким». Колыбельные Мнацакановой во многом соответствуют традиционному, архаичному пониманию жанра и близки так называемым «смертным колыбельным»¹³: сон здесь воспринимается как равное смерти переходное состояние (не зря через весь цикл проходит также мотив дороги). Во всех трех циклах, несмотря на использование одного жанра, его воплощение происходит разными средствами. Так, «Колыбельные Моцарту» построены как инструментальное произведение — «транскрипция» отрывка из моцартовского фортепианного концерта:

Цикл «Колыбельные Моцарту» был задуман как словесная транскрипция или словесная параллель к одному эпизоду Второй части Фортепианного концерта В. А. 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 (с. 56).

Соответственно, используется диалогическая форма, показывающая взаимодействие между партиями различных инструментов. Партия духовых (в тексте флейты, а не кларнеты, как в моцартовском концерте) показана при помощи тире, тем самым не только выделяется партия, но и визуализируется сам инструмент:

— продольно —
— небольно —
ветрам дальней дороги
параллельные дроги
— больно больно больно —
(с. 51)

Жанр колыбельной оказывается тесно связан с жанром реквиема, воплощая оплакивание, движение к смерти — и в какой-то степени воспроизводя легендарный сюжет о том, как Моцарт, умирая, писал реквием и для неизвестного заказчика, и себе самому, о чем уже было упомянуто в связи с поэмой «Осень в лазарете невинных сестер».

«Колыбельные сморщенным» и «Колыбельные мертвеньким», аккумулирующие в себе образы Матери и Дочери, находящихся в тесной комнате, что

13 Азаренков А. Встреча с бесконечностью. Время, память и возвращение в «Книге детства» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2022. № 177. С. 285.

описано в прологах к каждому из этих циклов, сочетают в себе больше признаков вокального исполнения, в «Колыбельных сморщенным» — хорового, а в «Колыбельных мертвеньким» — соло *a capello*. «Колыбельные сморщенным» напрямую уподоблены плачам и причитаниям, что видно по употреблению словосочетаний «колыбельная по Дочери» и т.п. Развивается мотив тесноты, персонажи помещаются в песнопение как в колыбель-гроб:

колыбельная
 неоглядная
 ненаглядная
 колыбель ненарядная нерушимая
 колыбель
 (с. 60)

В «Колыбельных мертвеньким» совершается переход к интимному индивидуальному исполнению с «народными» распеваниями, растягиванием гласных, как бы сливающимися с детским плачем:

бааю бааай аай аай
 мааама ай ай
 ая ай ай
 (с. 66)

Таким образом, говоря о жанровой системе Мнацакановой, мы можем выделить несколько структурообразующих и важных для всего ее творчества особенностей: вокальные жанры наиболее предпочтительны, так как дают множество вариантов организации партитуры, что укладывается в большую музыкальную традицию, к тому же исполнение голосом, а не инструментом, намного ближе к поэзии — особенно к ее архаическому началу. Наиболее выделяющимся жанром является реквием, что основано, с одной стороны, на личном переживании, с другой стороны — на литературной и на музыкальной традиции, причем последняя важна для нее в существенно большей степени, также большую роль при выборе жанра играет важный для автора лейтмотив смерти. Мнацаканова создает свою музыкальную — и даже отчасти религиозную — систему внутри поэтического языка: как духовные песнопения создаются на известные, канонические тексты, так у Мнацакановой существует набор лейтмотивов и тем, которые варьируются из произведения в произведение и служат каркасом для разных по жанровым принципам музыкально-поэтических текстов. Помимо этого, соответственно, музыка и поэзия соединяются важной для Мнацакановой идеей универсальности искусства и других подходов к познанию мира и духовного соединения в высших, космических сферах, диктующих общие для разных парадигм законы существования, к которым поэт прислушивается и которым стремится следовать.

Библиография / References

- Азаренков А. Встреча с бесконечностью. Время, память и возвращение в «Книге детства» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2022. № 177. С. 281–295.
- (Azarenkov A. Vstrecha s beskonechnost'yu. Vremya, pamyat' i vozvrashchenie v «Knige detstva» Elizavety Mnatsakanovoi // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. № 177. P. 281–295.)
- Руднев В. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой // Митин журнал, 1992. № 45–46. С. 115–126.
- (Rudnev V. Stikhoslozhenie Elizavety Mnatsakanovoy // Mitin zhurnal, 1992. № 45–46. P. 115–126.)
- Сурат И. Сальери и Моцарт // Новый мир. 2007. № 6. С. 167–188.
- (Surat I. Salieri i Mozart. // Noviy Mir. 2007. № 6. P. 167–188.)
- Самостиенко (Суслова) Е. Поэтическая теория связи Елизаветы Мнацакановой // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 3. С. 98–110.
- (Samostiienko (Suslova) E. Poeticheskaya teoriya svyazi Elizaveti Mnatsakanovoi // Practiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nikh i kulturnikh issledovaniy. 2022. Vol. 7. № 3. P. 98–110.)
- Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62. С. 272–279.
- (Janecek J. «Requiem» by Elizaveta Mnatsakanova // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 62. P. 272–279.)
- Sparks Edgar H. Cantus Firmus in Mess and Motet. 1420–1520. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963. P. 85.