

Антон Азаренков

Встреча с бесконечностью

ВРЕМЯ, ПАМЯТЬ И ВОЗВРАЩЕНИЕ

В «КНИГЕ ДЕТСТВА» ЕЛИЗАВЕТЫ МНАЦАКАНОВОЙ¹

Anton Azarenkov

Meeting with Infinity. Time, Memory and Return in *The Book of Childhood* by Elizaveta Mnatsakanova

Антон Азаренков (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге, старший преподаватель; кандидат филологических наук) aazarenkov@hse.ru.

Anton Azarenkov (PhD; Senior Lecturer, HSE University, St. Petersburg) aazarenkov@hse.ru.

Ключевые слова: русская неподцензурная поэзия, визуальная поэзия, интермедialность в литературе, поэтическая лексика, поэтика лирического цикла, образ времени в поэзии, просодия, фоносемантика

Key words: Soviet underground poetry, visual poetry, literary intermediality, poetic vocabulary, poetics of the lyric cycle, temporal representation in poetry, prosody, phonosemantics

УДК: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_281

UDC: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_281

В статье анализируется поэтика «Книги детства» Елизаветы Мнацакановой. В основу художественного мира «Книги детства» положен феномен детского воспоминания. Исследованию словесного выражения темы времени посвящен первый раздел статьи. Во втором разделе говорится о том, как механизмы памяти определяют сюжетостроение книги как целого. Далее, в третьем разделе, идет речь о некоторых особенностях стиха «Книги детства», которые соотносятся с общей смысловой динамикой. И наконец, в последней части говорится о разработанной в стихах и статьях Мнацакановой авторской концепции памяти как литературного приема.

The article analyzes the poetics of *The Book of Childhood* by Elizaveta Mnatsakanova. The basis of *The Book of Childhood* is the phenomenon recollections of childhood. The first section of the article, "Words and Time" is devoted to the study of the verbal representation of the theme of time. The section "Plot and Time" discusses how the mechanisms of memory determine the plot structure of the book as a whole. Then in the section "Form and Time" we focus on some verse features of *The Book of Childhood*, which in our opinion correlate with the general semantic dynamics. Finally, the last section, "Idea and Time," reviews the author's concept of memory as a literary technique developed in Mnatsakanova's poems and essays.

...простой и непосредственный факт переживания Вечного (которое само по себе может и не быть вечным, а просто не иметь ощутимых пределов, как океан).

*Из письма Романа Роллана Зигмунду Фрейдю
от 5 декабря 1927 года²*

«Книга детства» Елизаветы Мнацакановой, открывающая последнее прижизненное собрание поэта [Мнацаканова 2018], писалась на протяжении почти

- 1 Исследование выполнено в рамках проекта «Отечественная словесность на стыке литературных традиций», поддержанного программой «Научный фонд» НИУ ВШЭ в 2022 году.
- 2 «...le fait simple et direct de la sensation de l'Éternel (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique)» [Rolland 1976: 264].

сорока лет³: самые ранние стихи датированы 1972 годом, самые поздние — 2011-м. Книга состоит из трех частей и пролога. В пролог полностью вошел ранний цикл «Песни мертвых морей» (1972), в котором нашли отражение некоторые реалии бакинского детства Мнацакановой: широкие приморские бульвары, некоторые названия улиц (Большая Морская улица, ныне проспект Бюльбюля), синее сияние Каспия и холодный северный ветер Хазри (в книге — *норд, моряна*). Центральный персонаж цикла — умершая *девочка в синем платье*; этот образ, как мы попробуем показать далее, отчасти биографичен, отчасти литературен. Вероятно, он как-то перекликается с многочисленными легендами, сложившимися вокруг знаменитой Девичьей башни — древней, стоящей почти у самого моря бакинской крепости: большинство из этих легенд повествует о насильно выданной замуж дочери шаха, бросившейся с башни на скалы.

Далее следует первая часть, озаглавленная «Ночь синего: колыбельные», которая состоит из трех циклов. Первый из них, «Колыбельные Моцарту» (1972, новая редакция — 2005), опирается уже на другую легенду — о якобы нищенских похоронах композитора; также этот цикл, как сообщает автокомментарий, воспроизводит композицию одного из эпизодов фортепианного концерта Моцарта (KV. 488). Здесь ярче всего проявляется главная черта поэтики Мнацакановой — передача музыкального времени, допускающего параллельное восприятие сразу нескольких длительностей, словесными средствами. «Задача, уводящая в бесконечность», — как об этом говорит сама Мнацаканова [Там же: 56].

В первую часть «Книги детства» также входят два тесно связанных цикла, «Колыбельные Сморщенным» (1972—1975) и «Колыбельные Мертвеньким» (2011), их основные фигуры — это Мать и ее маленькая Дочь. Предупреждения к циклам снабжены некоторыми характерными подробностями (больно бьющая по ногам кресло-качалка, вид из окна на сиротский приют и др.), позволяющими читать эти стихи как переосмысление глубоко личного воспоминания.

Прямым продолжением этих циклов становится вторая часть книги «Синим сном: диалоги и взгляды» (2011), содержащая в основном реплики Дочери о ее снах, *ослепительных видениях*. Вторая часть плавно переходит в третью, «Шаги и вздохи» (2011) — самую краткую, состоящую всего из двух стихотворений. Первое, подчеркнуто регулярное по форме (большая редкость для Мнацакановой!), озаглавлено «Motto» (итал. девиз); оно вбирает в себя все основные мотивы и образы книги, как то: город детства, морской ветер, ночь, память, музыка. Среди прочего говорится об услышанной еще в детстве *сладоути кларнета*, что превращает несколько выпадающий, на первый взгляд, из автобиографического контекста цикл о Моцарте тоже в своего рода воспоминание: упоминаемый в книге фрагмент моцартовского концерта представляет собой дуэт фортепиано и двух кларнетов.

3 Точнее будет сказать «переписывалась». Около половины вошедших в «Книгу детства» текстов были официально опубликованы еще в 1982 году в составе книги «Шаги и вздохи» [Мнацаканова 1982]. Однако эта венская публикация существенно отличается от «Книги детства»: разнится состав стихотворений, их графика и лексика, рубрикация циклов, а также, что самое важное, в «Шагах и вздохах» отсутствует внешний сюжетно-биографический контур (датирование детских воспоминаний). Иначе говоря, «Книга детства» представляет собой не только собрание позднейших редакций старых стихов, но и цельное концептуальное высказывание.

Итак, действие памяти становится основой художественного мира «Книги детства», и это действие проявляет себя сразу на нескольких уровнях текста: лексическом, образно-сюжетном, стиховом и концептуальном.

Слова и время

К творчеству Мнацакановой едва ли приложимы привычные методы работы с поэтической лексикой. Выделение ключевых слов и анализ частотных словарей затрудняется многочисленными повторами. Составление тезаурусов, как формальных, так и функциональных, тоже практически бесполезно: слово в поэтической системе Мнацакановой зачастую теряет свои семантические и даже морфологические границы и не может быть рассмотрено в отрыве от своего звукового и графического окружения.

Метафора у Мнацакановой разворачивается не на уровне утверждения, а на уровне ассонанса и консонанса, то есть наиболее архаическим способом. Причем эта «звуковая метафора» представляет собой не единое отграниченное высказывание, а рассредоточенный по всему стихотворению, а то и по всему циклу, словесный набор, образная семантика которого аккумулируется путем непрерывного повтора.

Для адекватного анализа такой лексики требуется составление поэтико-деривационных гнезд и описание семантических, просодических и графических механизмов ассоциаций, по которым эти гнезда формируются. Не всегда сущность подобных ассоциаций может быть определена тем по преимуществу формалистским и герменевтическим инструментарием, к которому мы прибегаем в своей работе. Памятуя об этом, а также отдавая себе отчет, что к поэзии Мнацакановой вряд ли применима какая-либо банализирующая схема, все же попытаемся для начала определить некоторые особенности бытования темпоральной лексики в книге.

Всю лексику времени в «Книге детства» условно можно разделить на три группы. К первой относятся слова, выражающие длительность; присущий таким словам оттенок предикативности превращает их в лирические мотивы: *никогда/никогда* (14 употреблений), *быстротечный* (4), *предельно* (4), *недолго* (7), *продолжайте* (19), *медленный* (1), *долгий/долго* (55), *вечно/вековечно/бесконечно/беспредельный/безначальный* (51), *всегда/навсегда* (26), *будет* (43).

Слово *будет* мы включаем сюда потому, что в «Книге детства» оно употребляется не в своей грамматической роли связки, а как самостоятельный глагол, указывающий на еще не наступившее и потому потенциально бесконечное время. В книге довольно настойчиво обещается приход этого не-времени, что порой намекает на его эсхатологическое измерение.

Темпоральные мотивы поддерживает и глагольная грамматика. Как ни странно, в книге, посвященной детству, практически не встречается глаголов прошедшего времени, абсолютное их большинство употреблено либо в настоящем времени, что в целом характерно для лирики, либо в повелительном наклонении. Глаголы же будущего времени встречаются по преимуществу в третьей, заключительной части («Шаги и вздохи»), усиливая ее эсхатологическое звучание.

Ко второй группе темпоральной лексики относятся слова, называющие тот или иной временной промежуток (*время, рано, утрице*), — то есть собственно тематика времени. Распределение этих тем в книге складывается в некоторое

подобие сюжетной канвы: действие Пролога начинается в полдень, а заканчивается на закате; в первой части, составленной из колыбельных, на первый план закономерно выходит ночь; во второй части чаще всего говорится об утре и *Синем Дне*; в третьей — упоминаются сразу все времена суток как некое единое, «оконченное» время памяти, в которое можно вернуться.

Привязка композиции книги к суточному циклу, точнее к подчеркнуто выраженной оппозиции «день — ночь», очевидно, носит концептуальный характер. Ночь сильнее всего перекликается с темами разрушающего времени и смерти (*ночка тесно сколочена / временная*), утренняя же и дневная тематика тяготеет к семантике вечности и воскресения (*святое утрище, песнопение беспечальное / провожание безначальное / раннее*).

Это подтверждают и звуковые ряды, включающие соответствующие слова. Например, в прологе слово *полдень* становится частью аллитерационной цепочки, почти полностью состоящей из молитвенной лексики:

ПОЛДНИ — помнит — помилуй — посвети — помяни — помолись — помолчи — плачьте
 светлый — платье
 святой — **УТРИЩЕ**
 улице

В цикле «Колыбельные Сморщенным» подобная цепочка со словом *ночь* представляет собой что-то вроде «звуковой метафоры», сближающей колыбель и гроб:

НОЧКА — ножки — дочка — у обочины — сколочена — точная
 тяжко — неточены
ТЕМНОЕ — прочная
 тесное — створчатая
 тесовая
 тленное

Подобное, на первый взгляд парадоксальное, сближение глубоко укоренено в русском фольклоре, чему свидетельство — жанр так называемой смертной колыбельной песни. Главное содержание таких песен — пожелание ребенку смерти:

Бай, бай, да люли!
 Хоть сегодня умри.
 Сколочу тебе гробок
 Из дубовых досок.
 Завтра мороз,
 Снесут на погост.
 Бабушка-старушка!
 Отрежь полотенце
 Накрыть младенца.
 Мы поплачем, повоем, —
 В могилу зароем

[Шейн 1898: 10].

Фольклористы расходятся в интерпретации истинного смысла смертных колыбельных. Одни считают, что в этих песнях нашел отражение древний обы-

чай избавляться от увечных и незаконнорожденных детей, другие полагают, что это способ обмануть злые силы [Мельников 1987: 23—24]. Сложно однозначно сказать, какую именно из своих традиционных функций в поэзии Мнацакановой выполняет смертная колыбельная: для этого слишком мало деталей. Сказано только, что девочка, которую укачивает мать, больно бьется голыми ногами о подлокотники кресла — и далее эта вполне конкретная боль превращается в Рану, общечеловеческий символ немощи и страдания. Детское осознание собственной уязвимости трактуется как первая встреча со смертью — поэтому ребенок изображен засыпающим не «в жизнь», а «в смерть». С другой стороны, в книге сильны разного рода молитвенные и заговорные мотивы (*синюю девочку в разном платьице сохрани живой*), и смертная колыбельная как способ «отвести» смерть вполне вписывается в эту систему аллюзий.

И наконец, в третью группу лексики времени стоит включить слова-понятия, в которых явственно присутствует темпоральная семантика, например то же слово «детство», вынесенное в заглавие. Другими важнейшими концептами книги выступают *память* и *смерть*. Эти понятия в собственном виде в «Книге детства» почти не встречаются: слово *память* употреблено только один раз (что характерно, в стихотворении-ключе «Motto»), зато форма *помни* — несколько десятков раз; слово *смерть* в основном присутствует в составе генитивных конструкций типа *волны смерти, мерцание смерти, прогалины смерти*, однако слова *мертвый, гроб, могила* — десятки раз и почти во всех формах.

Память, то есть возвращение в хронотоп детства, противоположна бытию-к-смерти. С другой стороны, *Синий День* детства, который постоянно предписывается помнить, полагается не только в прошлом относительно лирического «сейчас», но и в будущем, в его, как говорилось выше, эсхатологической перспективе. То есть концепт памяти в книге приобретает черты платоновского анамнезиса, дословно *припоминания* того, чего не может быть в реальности:

помни
раны

Синего
помни
РАНЫ РАНО РАНО ПОМНИ ВСПОМНИ
ПРИПОМНИ
МЕМЕНТО **МОМЕНТЫ**
MORE **MARIS**

Подобный мотив «памяти о Рае» как о детстве души находим у многих поэтов, в том числе и в известном стихотворении Леонида Аронсона «Утро», но с существенной оговоркой: Аронзон искал истоки поэтического анамнезиса в Земном раю, Эдеме [Седакова 2021: 94—95], в то время как Мнацаканова избирает утопию Аркадии.

Сюжет и время

Темпоральные темы и мотивы встраиваются в сложную систему образов «Книги детства», а также участвуют в ее сюжетостроении. В книге можно выделить

несколько постоянно варьирующихся образов: девочка, мать, море, синий, пение, гроб, сон, свет, шаг. Каждый из этих образов встраивается в свой фоно-ассоциативный ряд, некоторые члены которого порой далеко отходят от доминантной семы. Следовательно, говорить об образе в стихах Мнацакановой можно как минимум в трех значениях: а) как о *словообразе*, то есть повторяющейся лемме, приобретающей свое значение в контексте; б) как о *смыслообразе*, обобщающем семантику нескольких родственных лемм; в) как о *звукообразе*, который представляет собой некую результирующую паронимической цепочки.

Так, *словообраз* моря встречается в основном в прологе и часто связывается со смертью (ср. название «Песни мертвых морей»). Море упоминается и в других частях — тоже, как правило, в контексте смерти: *MEMENTO MORI*, *марево Синего мертвого морево мертвого моря* и др.

Смыслообраз моря вбирает в себя такие словообразы, как *вода, океан, Лета, волна, берег, быстротечны, плывут*, становясь смысловым инвариантом водной стихии в книге. В отличие от формальной группы «вода», которую на материале более традиционной поэтики можно составить по простому семантическому сходству, мнацакановский *смыслообраз* представляет собой не умозрительную статическую структуру, а *процесс* развития смысловой доминанты⁴. *Море* сначала превращается в *океан*, вернее в *моря океана*, чьи волны постепенно переходят в *волны флейты, волны смерти и волны света*, а те, в свою очередь, в *волны летейские*; в финале книги Дочь обещает сама разлиться *волной невидимой последней* на смертном берегу. То есть море *присутствует* во всех водных образах «Книги детства» как их символическое основание.

Это очень характерная для творчества Мнацакановой в общем и для «Книги детства» в частности динамика смысла — от конкретного до архетипического, библейского: море переходит в *синие пески аравийской земли воды*, детский сон — в *ослепительные видения*, а тесная, похожая на гроб колыбель, — в *невидимый гроб*, то есть в саму смерть.

Отступление: Синий

Интересно проследить судьбу *смыслообраза Синего*, заглавного цвета книги. Впервые он упоминается как цвет детского платья, затем трансформируется в цвет моря и неба, а потом — в *Синий День* и *Синий* вообще — некую среду, пронизывающую память и сны Дочери. Говорится также о *пламени Синего, тайном знаке Синего, ране Синего*, что переводит этот образ в мистический план.

Синий цвет как цвет сакральный — устойчивое, но довольно позднее явление в христианской культуре. В Библии синий и голубой цвета фигурируют в основном как элемент убранства скинии и одеяний священников; в Новом Завете синий отсутствует. Не встречается синий и в западноевропейских средневековых текстах, посвященных религиозной цветовой символике, хотя в палеохристианское искусство он проникает почти с самого начала, повсеместное

4 Уже было замечено, что имманентную музыке категорию процессуальности можно приложить и к серийной композиции словесных рядов Мнацакановой [Фещенко, Коваль 2014: 270].

же распространение получает только с конца XII века. Ключевую роль в этом сыграл образ Девы Марии, чаще всего изображаемой в сине-голубом мафории. Синий постепенно становится важнейшим цветом витражных композиций, прочно связываясь с мистикой света и неба. Примерно с этого же времени синий переходит в геральдику («цвет королей»). Закрепление основных символических значений синего — радость, покой, мечта, утешение — на Западе происходит уже в конце Средневековья, чему немало способствовали и поэты, зародив устойчивую традицию восприятия этого цвета в европейской поэтике — вплоть до романтиков, для которых синий, лазурный и голубой стали излюбленными цветами [Пастуро 2017: 47–48]. Синий как цвет мистического идеала мигрирует и в цветовую гамму модернизма. Показательны в этом смысле слова Кандинского: «Синий — типично небесный цвет. При сильном его углублении развивается элемент покоя. <...> Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель» [Кандинский 2016: 165]. Любопытно, что чаще всего из музыкальных инструментов в «Книге детства» упоминается именно флейта.

Синий «Книги детства» во многом наследует свою традиционную символику, превращаясь в таинственное сияние и даже приобретая некоторые богородичные коннотации: ср. *пресвятую девочку в синем платье*⁵ из пролога. С другой стороны, напрашивается ассоциация с *Мариной* Цветаевой, особенно если учесть интерес Мнацакановой к творчеству этого поэта [Мнацаканян 1982]⁶. Вот первая станса стихотворения Цветаевой «Rouge et Bleu»:

Девочка в красном и **девочка в синем**
 Вместе гуляли в саду.
 — «Знаешь, Алина, мы **платьица** скинем,
 Будем купаться в пруду?»
 Пальчиком тонким гроззя,
 Строго ответила девочка в синем:
 — «Мама сказала — нельзя».

Постепенно взрослеющие девочки в красном и синем платьях описаны у Цветаевой как вечные двойники, аллегории *vita activa* и *vita contemplativa*, а характерная цветовая эмблематика эту дихотомию только поддерживает.

Однако синий в «Книге детства» также прочно связывается с горем и смертью (*синие слезы тротуаров, тлен Синего*); такая семантика также не то чтобы нова (у того же Кандинского находим рецепцию темно-синего как «цвета нечеловеческой печали» [Кандинский 2016: 165]⁷), но для «Книги детства» важно, что синий цвет выполняет в ней роль принципиально открытого символа.

5 В венской публикации, помимо «синего платья», встречается еще и «синия шапочка» и «синий капор» [Мнацаканова 1982: 173]

6 Подробно разбираемые в этой статье непростые отношения матери и дочери в автобиографической прозе Цветаевой весьма созвучны конфликтной схеме «Книги детства».

7 Такая рецепция синего также характерна и для русского символизма. Ср. слова Кириллы Корчагина о «Песнях мертвых морей»: «Художественный “базис” этих стихов — модернистский, причем в смысле русского символизма, вызывающий в памяти Блока (если не Бальмонта) с легкими вторжениями на хлебниковскую территорию» [Корчагин, Ларионов 2012].

Синий — излюбленный цвет Мнацакановой, он постоянно встречается во многих ее стихах. «Море, синяя стихия воды — наверное, и есть стержень ее поэзии, на который наматывается нить любви и сострадания», — замечает критик [Михайловская 2008]. В одном из своих очерков, «Океан Синего», Мнацаканова пересказывает отрывок из детского воспоминания своего анонимного конфиденанта:

Картина моря сделалась для него словно бы символом жизни вообще, и не только жизни, но и самой идеи жизни, ее импульса, ее вечного движения вне человека и вокруг человека. Появилась потребность выразить увиденное и пережитое — в звуках и в словах. Остановить, *сохранить это свечение синего в знаке* (курсив наш. — А.А.), выразить символ — другим символом [Мнацаканян 1985: 67].

Этот эпизод пересказан Мнацакановой в качестве примера знаменитого «океанического чувства», якобы свойственного человеку переживания Вечного, о котором в письме Зигмунду Фрейду пишет Ромен Роллан (см. эпиграф). Мнацаканова несколько смецает исходный посыл Роллана (который говорит о «*sentiment océanique*» как о концепте по преимуществу религиозном), превращая «океаническое чувство» в собственную эстетическую программу: «Взгляд ребенка различает и улавливает тот самый неуловимый луч и сияние синего, из которого состоит вещество искусства» [Там же: 69].

Однако сам характер этого пересказа, слишком образный и интимный, не подходящий для передачи чужих мыслей, наводит на мысль о мистификации. «Малоизвестный современный автор», как называет своего собеседника Мнацаканова, поведал ей свою историю летом 1978 года, в то время как цикл «Песни мертвых морей», ставший прологом к «Книге детства», был написан еще в июле-августе 1972 года — и в нем уже присутствуют все основные мотивы этого «морского» воспоминания. Вполне вероятно, фигура загадочного собеседника, рассказывающего о своем детстве «во время одной из деловых встреч», понадобилась Мнацакановой как прием перевода дискурса из художественного в (псевдо)психоаналитический: в первой редакции очерк был прочитан в виде доклада на конференции, посвященной феномену памяти в литературе, а позже был включен в большую филологическую работу, о которой речь впереди. На наш взгляд, представленную Мнацакановой интерпретацию *Синего* как вечности искусства следует считать биографическим автокомментарием к «Книге детства».

* * *

Третьим уровнем бытования образа в поэтике Мнацакановой выступает звукообраз, паронимический ряд как фоносемантическое целое. В «Книге детства» отчетливо выделяется такой ряд со словом «море»: *море — моряна — морена — морской — MARIS — марево — морево — мертвого*. Этот звукообраз вбирает в себя, помимо собственно водной семантики, еще и значения ветра (моряна — холодный ветер с моря), камня (морена — тип ледниковых отложений), свечения (марево), а также смерти. Каждый из этих компонентов находит свои соответствия в книге, то есть включается в состав какого-либо смыслообраза. Так, можно выделить инвариант ветра (*моряна, ветер, НОРД*), камня (*морена, камень, скала*), света (*марево, светлый, ослепительный*),

смерти (*мертвый, смерть, могила* и др.). Некоторые из слов, входящие в эти смыслообразы, одновременно участвуют и в построении звуковых цепочек, например: *ветру — смерти — света — веком — флейты — Лета*. Как можно заметить, этот звукообраз отчасти пересекается со звукообразом Моря, замыкая фоносемантическую ассоциацию *море — ветер — свет — смерть*.

Итак, смысл становится как бы четырехмерным: в первом измерении, как простые точки, располагаются повторяющиеся формы слов, во втором — словообразы, объединяющие эти формы одной лемматической прямой, в третьем — смыслообразы, то есть семантические плоскости, а в четвертом — паронимические цепочки, придающие дополнительную нелинейную связность всем остальным элементам текста.

Некоторые из этих образов практически равномерно пронизывают всю книгу, некоторые же, будучи только заявлены в одной части, становятся центральными в других; первая стратегия обеспечивает целостность художественного мира книги или цикла, а вторая способствует его стереоскопичности и динамичности. Можно также выделить фигуру «эха», когда словообраз, концентрирующийся в одной части книги, внезапно появляется значительно позже. Переключки этих вариаций и образует лирический сюжет произведения. Однако нельзя утверждать, что у Мнацакановой такого рода минималистская серийность полностью вытесняет событие, а построенный на сплошных повторях текст лишается темпорального измерения. В «Книге детства», как и в других вещах Мнацакановой, вполне различима работа событийной композиции — как внутри отдельных разделов книги, так и между ними. Ввиду практически полного отсутствия логико-синтаксических связей роль медиума событийной семантики принимает на себя поэтическая форма — фоника, графика и система пауз.

Форма и время

Основные приемы разворачивания лирического события представлены уже в первых строках пролога:

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

Перед нами показательный случай работы «аналитической системы» [Аристов 2004: 7] Мнацакановой: синтаксически и метрически организованная первая

строка, по своей природе — пятистопный ямб, распадается на отдельные составляющие, а затем «пересобирается» в уже измененном виде⁸. Чередования стиха и не-стиха (или стиха *эмбриологического*), то есть моментов фоносемантического синтеза и анализа, задает простейшую композиционную динамику.

Второй маркер событийности — смена фонической доминанты; в цитированном выше начале пролога схожие звукообразы, аллитерирующие на *мо-* и *по-*, разбиваются контрастным рядом, варьирующим слово «светлый». Нарушение звуковой инерции, порой граничащей с монотонией, у Мнацкановой всегда означает введение нового смысла.

Также обратим внимание на «волнообразный» способ записи этого текста. В том или ином виде он сохраняется на протяжении всей книги, здесь же он представлен в наиболее простом варианте — как сочетание прямой и обратной «лесенок». С одной стороны, такая графика приближает стихи к фигурным, уподобляя их визуальную форму одному из главных образов книги — морской волне; с другой — передает идею воспоминания: чтение справа налево может быть понято как возвращение времени вспять.

Помимо «волнообразного», в книге можно встретить несколько постоянно повторяющихся графических паттернов: «рассыпанный», когда слова располагаются на листе без четко видимой схемы; «горизонтальный», граничащий с записью прозой, и «столбиковый», при котором слова объединяются в относительно симметричные колонки⁹. Эти паттерны встречаются как в чистом виде, так и в соединении друг с другом, и переход к каждому из них означает новый способ организации времени, то есть новое событие текста. Продолжим цитировать начало пролога с того места, где мы остановились:

моряна светит у моей могилы
 (помилуй нас)
светит
светлым
 (посвети нам)

СВЕТЛАЯ МОРЯНА
СВЕТЛАЯ
светло помилуй **нам**
 помолчи нас **моряна**
 пресветлая
 пресвятая **моряна**

«Волнообразная» графика с введением нового звукообраза (со слова *светит*) переходит сначала в столбик, а затем и вовсе рассыпается.

Еще один графически-событийный прием — запись некоторых слов или словосочетаний заглавными буквами, что превращает эти фрагменты в фоносемантические акценты, узлы лирического сюжета.

В этом же отрывке, помимо заглавных букв, также встречаются слова в скобках. Одна из функций скобок в «Книге детства» — напоминание: в них

8 Напрашивается сравнение с музыкальным приемом арпеджио, когда звуки аккорда берутся поочередно один за другим.

9 Подробнее о графике «Книги детства» см.: [Япишина 2020].

закключаются слова и выражения, употребленные ранее, но уже не участвующие в построении основного звукоряда. Иногда слова в скобках отсылают к относительно близкому контексту, как в этом отрывке, иногда — к предыдущим стихотворениям. То есть скобки у Мнацакановой часто играют роль *аналепсиса*, что тоже является темпоральным признаком: благодаря им, а также разнообразным вариациям, тексты книги как бы просвечивают друг через друга.

Важнейшим событийным элементом выступает пауза. В первую очередь это внутритекстовые паузы, переданные графически — пробелами и отбивками разной величины. Другой способ введения паузы — разделение слова на отдельные морфы, что замедляет его восприятие; радикальным вариантом такого разрыва становится завершение текста на полуслове с последующим подхватом:

— мне осталось недолго!
— мне осталось небольшо!
— уложите продольно! продрогли!
 продольно!
 привольно!
 про

III дорога

дольно долгие дроги
светят флейтам дороги:

Введение пустоты, пробела в такую априорно цельную временную структуру, как слово, служит сильным остраивающим приемом¹⁰. Мнацакановская концепция паузы, по сути, смыкается с музыкально-философским пониманием ее не как абсолютной тишины, дробящей мелодию на дискретные единицы, а как *потенциального* времени, вбирающего в себя память о предыдущем развитии мелодии и предощущение следующей ноты.

Идея и время

«Книга детства» — это не просто произведение о времени и не просто текст, построенный *по принципу* воспоминания, но и художественно выраженная авторская *концепция* памяти. Убедиться в этом помогает система внутренних рамок книги, ее рубрикация.

10 Можно провести аналогию с затемнением в кинематографе, использованным не между отдельными сценами, а внутри *одной* сцены. К такому приему, в частности, прибегает Кшиштоф Кесьлёвский в фильме «Синий» (1993); сам режиссер так раскрывает значение этого эффекта: «Затемнение означает, что *произошло какое-то время* (курсив наш. — А.А.). Конец сцены — затемнение — новый план. В фильме четыре таких затемнения, и все они служат для одной цели. Мы хотим в эти четыре момента показать время глазами Жюли. Для нее время стоит на месте. Например, такая сцена: приходит журналистка, здоровается. Первое затемнение. Прежде чем Жюли ответит, проходят две секунды. Между двумя фразами для Жюли проходит вечность. Музыка возвращается к ней, а время останавливается» [Кесьлёвский 1998: 189].

Несмотря на существенный разброс в датировках отдельных циклов, «Книга детства» представляет собой, как мы попытались показать выше, смысловое и формальное целое. Очевидна авторская интенция возвращения к завершённому художественному опыту и продолжения его другими средствами; то есть более ранние тексты книги становятся воспоминаниями для более поздних.

Интересно, что поздние тексты повествуют о событиях, предшествующих тем, что были описаны ранее. Так, цикл «Колыбельные Мертвеньким», в автокомментарии к которому сказано, что его время действия — 1924 год, написан уже после цикла «Колыбельные Сморщенным» (его действие, в свою очередь, разворачивается в 1926 году). Центральная фигура каждого из циклов одна — это Дочь, которую сначала мы застаем четырехлетней, а затем — двухлетней. Хронология взросления Дочери совпадает с биографией самой Мнацакановой, родившейся в 1922 году. Что характерно, цикл двухлетия помещен после цикла четырехлетия: внутреннее время книги идет назад, к своему истоку, а внешнее, время написания, — вперед, к точке, наиболее приближенной к биографическому автору (не случайно в конце стоит точная дата «Вена, 9 июня 2011»). Если следовать заданной автором логике, завершающий книгу миницикл «Шаги и вздохи» должен, с одной стороны, повествовать о до-бытии героини (4—2—0), с другой — о грядущем пост-бытии автора (на момент завершения «Книги детства» Мнацакановой было 89 лет). Так оно и происходит:

О, Я ВЕРНУСЬ! НЕЗРИМО ПЛАЧЕТ ДОЧЬ
 К НЕЗРИМЫМ ВРЕМЕНАМ О, Я ВЕРНУСЬ К НЕВИДИМЫМ ДОМАМ
 НЕВИДИМО НЕЗРИМО ПЛАЧЕТ ДОЧЬ незримо плачет Дочь
 К НЕВИДНЫМ ВРЕМЕНАМ К НЕДЛИННЫМ БЕРЕГАМ
 К НЕДОЛГИМ БЕРЕГАМ К НЕВИДИМЫМ САДАМ
 О, Я ВЕРНУСЬ! О, Я ВЕРНУСЬ!
 НЕВИДИМО ВЕРНУСЬ К НЕЗРИМЫМ БЕРЕГАМ!
 невидимо вернусь невидимо пройдуся шагами мёртвыми невидимо прошусь
 НАД БЕРЕГАМИ ЛЕТ
 НАД МЁРТВЫМ БЕРЕГОМ
 НАД МЁРТВОЮ ВОЛНОЙ

О, Я ВЕРНУСЬ!

Дочь плачет *незримо*, то есть ее еще нет на свете, но она постоянно обещает вернуться: но как может вернуться тот, кого не было? Не только вернуться, но и пройтись *мертвыми шагами над берегами лет*, что звучит как парафраз мотива поэтического бессмертия. Стиховая графика поддерживает это двое-ние: деление текста на два в «Книге детства» выражает параллельное движе-ние двух времен, причем в одном столбике речь идет о *недолгих берегах* (оче-видно, берегах жизни), а в другом — о *невидимых садах* (вероятно, аркадских).

Возвращение к самым ранним детским воспоминаниям приравняется, таким образом, к смерти. Одним из лейтмотивов книги выступает пережитая в детстве смерть — то ли собственная «смерть»-инициация, то ли смерть ли-тературного двойника, *девочки в синем платье*. Отсюда парадокс первой строки пролога: *моряна помнит у моей могилы* — смерть уже случилась, ее нужно только вспомнить — и перспектива вечности открыта. Смерть, вопреки обыкновению, описана не как остановка времени, а как его бесконечное про-должение: *беспредельна дорога гроба*. Разнонаправленные векторы памяти

(в прошлое) и смерти (в будущее) сходятся в бесконечности небытия — небытия до рождения и небытия после смерти. Память становится опытом смерти, сама же смерть мыслится как освобождение от времени, то есть от умирания:

Лишь приближаясь к концу пути, возможно постигнуть начало его. Лишь возвращаясь к началу, возможно понять конец. Лишь понимая конец и начало, возможно постигнуть цель. <...> Встреча с Бесконечностью — погоня за Неуловимым, — этот процесс, раз начинаясь, тоже бесконечен [Мнацаканян 1985: 68].

Эти слова Мнацакановой взяты из уже цитированного выше очерка «Океан Синего», вошедшего в работу «Значение и роль воспоминаний в художественной практике: Фрейд — Достоевский — Гейне». В этой работе Мнацаканова рассуждает о художественном потенциале ранних воспоминаний, показывая, как литературная практика порождает оригинальные концепции памяти, во многом созвучные достижениям аналитической психологии. Реконструируя авторскую мнемоническую теорию по романам и письмам Достоевского, Мнацаканова говорит о ключевой важности для писателя идеи раннего воспоминания; припоминание себя ребенком в этике Достоевского — это способ очищения, «трудный, мучительный, но радостный процесс возвращения к себе самому, к незамутненному истоку своей жизни» — действие, противоположное работе зла в человеческой душе [Там же: 54]. Универсальная динамика перехода жизненного впечатления в текст, по мнению Мнацакановой, у Достоевского выглядит так: оптический момент — психология — художественный символ [Там же: 56—57]. Мнацаканова также указывает на отчетливо биографическую основу многих сюжетов воспоминаний в прозе Достоевского и их явную избирательность: все они в той или иной степени трагичны, из чего делается вывод, что такого рода воспоминания более продуктивны в художественном и аналитическом планах [Там же: 60].

Эту модель без труда можно приложить и к «Книге детства» самой Мнацакановой. Так, за основу берутся самые ранние из возможных воспоминаний — от двух до четырех лет, причем явно биографические. Процесс припоминания мучителен: чем ближе к концу книги, тем труднее, непонятнее становится ее язык, порой приближаясь к чистой глоссологии. Однако это приводит героиню к освобождению, катарсису, выраженному в финале почти что с гимнической силой. Показан каждый из этапов трансформации впечатления в воспоминание — например, тот же синий цвет: сначала он присутствует как простое оптическое явление, разрозненные цветочные вспышки в памяти (синее платье, синее море), потом наделяется психологической глубиной (горе, тайна), а затем превращается в символ «океанической» бесконечности. Важен и сам характер воспоминаний: каждое из них так или иначе связано со смертью или физической болью — недаром, как говорится в стихотворении «Motto», память героини именно «плачет».

Итак, схема, которая применяется Мнацакановой к творчеству Достоевского, по сути, становится своеобразным ключом к пониманию ее «Книги детства».

* * *

Описанные здесь основные смыслы и приемы «Книги детства» в той или иной степени присущи всему поэтическому творчеству Мнацакановой. Уподобление

словесного текста музыкальному, отмена линейности стиха, установка на постоянное возвращение — все это прежде всего способы работы со временем. На протяжении почти полувека главным мотивом поэзии Мнацакановой было воспоминание, его «невозможная» реальность. Эта Аркадия памяти отнюдь не идиллична: в ней есть место и болезни, и смерти. Однако постоянная «перearанжировка» боли превращает ее лишь в момент переживания Вечного — встречу с бесконечностью, ослепительным сиянием Синего, последней глубокой души художника.

Библиография / References

- [Аристов 2004] — *Аристов В.* О книге Елизаветы Мнацакановой «ARCADIA» // Мнацаканова Е. ARCADIA. Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе. М.: ЛИА Р. Элина, 2004. С. 7—9.
- (*Aristov V.* O knige Elizavety Mnatsakanovoy “ARCADIA” // Mnatsakanova E. ARCADIA. Stikhi. Iz lektсий. Stat’i. Esse. Moscow, 2004. P. 7—9.)
- [Кандинский 2016] — *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М.: Рипол-классик, 2016.
- (*Kandinsky V.* O dukhovnom v iskusstve. Moscow, 2016.)
- [Кесльёвский 1998] — *Кесльёвский К.* О себе // Иностранная литература. 1998. № 11. С. 177—223.
- (*Kieślowski K.* O sobie // Inostrannaya literatura. 1998. № 11. P. 177—223. — In Russ.)
- [Корчагин, Ларионов 2012] — *Корчагин К., Ларионов Д.* Чтение партитур // OpenSpace.ru. 2012. 1 июня (<http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/?print=yes> (дата обращения: 05.04.2022)).
- (*Korchagin K., Larionov D.* Chtenie partitur // OpenSpace.ru. 2012. June 1 (<http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/?print=yes> (accessed: 05.04.2022)).)
- [Мельников 1987] — *Мельников М.Н.* Русский детский фольклор. М.: Просвещение, 1987.
- (*Mel’nikov M.N.* Russkiy detskiy fol’klor. Moscow, 1987.)
- [Михайловская 2008] — *Михайловская Т.* Музыка синего // Арагаст. 2008. № 1 (4) (<http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/4-aragast/mihaylovskaya.htm> (дата обращения: 05.04.2022)).
- (*Mikhaylovskaya T.* Muzyka sinego // Aragast. 2008. № 1 (4) (<http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/4-aragast/mihaylovskaya.htm> (accessed: 05.04.2022)).)
- [Мнацаканова 1982] — *Мнацаканова Е.* Шаги и вздохи. Четыре книги стихов. München et al.: Verlag Otto Sagner, 1982.
- (*Mnatsakanova E.* Shagi i vzdokhi. Chetyre knigi stikhov. München et al., 1982.)
- [Мнацаканова 2018] — *Мнацаканова Е.* Новая Аркадия / Предисл. Ю. Орлицкого. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Mnatsakanova E.* Novaya Arkadiya / Forew. by Yu. Orliiski. Moscow, 2018.)
- [Мнацаканьян 1982] — *Мнацаканьян Е.* О роли детского воспоминания в психологии художественного творчества: (На примере прозы Марины Цветаевой и двух отрывков из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы») // Wiener slawistischer Almanach. Bd. 10. Wien, 1982. P. 325—349.
- (*Mnatsakanyan E.* O roli detskogo vospominaniya v psikhologii khudozhestvennogo tvorchestva: (Na primere prozy Mariny Tsvetaevoy i dvukh otryvkov iz romana F.M. Dostoevskogo “Brat’ya Karamazovy”) // Wiener slawistischer Almanach. Bd. 10. Wien, 1982. P. 325—349.)
- [Мнацаканьян 1985] — *Мнацаканьян Е.* Значение и роль воспоминаний в художественной практике: Фрейд — Достоевский — Гейне // Wiener slawistischer Almanach. Bd. 16. Wien, 1985. P. 38—80.
- (*Mnatsakanyan E.* Znachenie i rol’ vospominaniy v khudozhestvennoy praktike: Freyd — Dostoevskiy — Geyne // Wiener slawistischer Almanach. Bd. 16. Wien, 1985. P. 38—80.)
- [Пастуро 2017] — *Пастуро М.* Синий. История цвета / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- (*Pastoureau M.* Bleu. Histoire d’une couleur. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Седакова 2021] — *Седакова О.А.* Земной Рай в «Божественной комедии». О природе поэзии // Седакова О.А. Мудрость надеж-

- ды и другие разговоры о Данте. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. С. 51—96.
- (Sedakova O.A. Zemnoy Ray v "Bozhestvennoy komedii". O prirode poezii // Sedakova O.A. Mudrost' nadezhdy i drugie razgovory o Dante. Saint Petersburg, 2021. P. 51—96.)
- [Фещенко, Коваль 2014] — *Фещенко В.В., Коваль О.В.* О «композиторах языка»: от «музыки и словесности» Ст. Малларме до «тайной музыки слова» Е. Мнацакановой // Фещенко В.В., Коваль О.В. Создание знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 263—281.
- (Feshchenko V.V., Koval' O.V. O "kompozitorakh yazyka": ot "muzyki i slovesnosti" St. Mallarme do "taynoy muzyki slova" E. Mnatsakanovoy // Feshchenko V.V., Koval' O.V. Sotvorenie znaka: Ocherki o lingvoestetike i semiotike iskusstva. Moscow, 2014. P. 263—281.)
- [Шейн 1898] — *Шейн П.В.* Великокурс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п. Т. 1. Вып. 1. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1898.
- (Sheyn P.V. Velikorus v svoikh pesnyakh, obryadakh, obychayakh, verovaniyakh, skazkakh, legendakh i t.p. Vol. 1. Iss. 1. Saint Petersburg, 1898.)
- [Япишина 2020] — *Япишина А.Е.* Визуально-графические особенности текста в книге стихотворений Е. Мнацакановой «Новая Аркадия» // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева, 2020. Т. 1. № 4. С. 11—19.
- (Yapishina A.E. Vizual'no-graficheskie osobennosti teksta v knige stikhotvoreniy E. Mnatsakanovoy "Novaya Arkadiya" // Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatishcheva, 2020. Vol. 1. № 4. P. 11—19.)
- [Rolland 1976] — *Rolland R.* Un beau visage à tous sens. Choix de lettres de Romain Rolland (1866—1944). Paris: Albin Michel, 1967.