

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национально-исследовательский университет)»

На правах рукописи



Япишина Ангелина Евгеньевна

Визуально-графические особенности поэзии Е. Мнацакановой

10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор,
Семьян Татьяна Фёдоровна

Челябинск – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
1. ОРГАНИЗАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА СТРАНИЦЫ В ТЕКСТАХ Е. МНАЦАКАНОВОЙ.....	18
1.1. Особенности расположения текста стихотворений Е. Мнацакановой на пространстве страницы	19
1.2. Особенности шрифтовой акциденции в текстах Е. Мнацакановой	50
1.3. Семантика пробелов и пустот в текстах Е. Мнацакановой	63
1.4. Голофрастические конструкции в текстах Е. Мнацакановой	78
1.5. Заголовочно-финальный комплекс в текстах Е. Мнацакановой	90
1.6. Выводы по первой главе	106
ГЛАВА 2. ИНТЕГРАЦИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И ИКОНИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТОВ В ТЕКСТАХ Е. МНАЦАКАНОВОЙ.....	109
2.1. Соотношение вербального и иконического компонентов в визуальной книге Е. Мнацакановой «У смерти в гостях».....	110
2.2. Иконическая составляющая графического эквивалента в текстах Е. Мнацакановой.....	123
2.3. Выводы по второй главе	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	135
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	141

ВВЕДЕНИЕ

Современная мировая культура – это прежде всего культура визуальности, которая начинает доминировать в результате утрачивания людьми доверия к слову. Эта мысль подтверждается словами Е. Сальниковой [93], считающей что непосредственно «выскальзывание из-под власти слова» стало основной причиной перехода в 1990-х гг. к визуально ориентированной культурной парадигме. Благодаря «визуальному повороту», человек осознаёт мир как образ, о чём также пишут исследователи: М. К. Крышталева [56], А. Ю. Зенкова [36], Л. Л. Чакина [122].

Одновременно с ростом интереса к визуальности и развитием технических средств происходит изменение целей и задач русской поэзии, открывающей широкие возможности для визуально-графических экспериментов. Прежняя система поэтических знаков для многих авторов утрачивает свою актуальность. Так, начинаются поиски новых инструментов структурирования поэтического текста для решения одной из главных задач современной поэзии – отображение в поэтической речи смысловых оттенков, которые невозможно воспринять на слух. Визуальная поэзия решает эту задачу.

Сегодня в литературоведении нет единого, общепринятого определения термина «визуальная поэзия». В «Словаре поэтических терминов» визуальная поэзия определяется как «авангардное направление на стыке поэзии и изобразительного искусства; визуализация текста графическими элементами, расширяющими его образное и смысловое значение. Строки текста могут быть декоративно оформлены специальными шрифтами, знаками, эмблемами, рисунками, переплетаться с узорами и прочее» [78].

По мнению Дж. Адлера, в визуальном тексте смысловые и художественные элементы составляют комплексное значение текста, которое не может быть выражено ни одним из художественных средств, взятых в отдельности [1, с. 29]. Об этом так же говорит А. В. Гик: «Желание художника

найти и развить в себе «шестое» чувство подталкивает к синкретичности творческих выражений» [26].

С. Бирюков даёт метафорическое определение визуальной поэзии, подчёркивая её синтетический характер, соединение вербальных и невербальных аспектов текста: «Визуальная поэзия — это поэзия под микроскопом. Это преувеличенная поэзия или преувеличение поэзией собственных прав. Поэзия хочет быть всем, но прежде всего она хочет быть *видимой*. Рука, которая водит пером, карандашом по бумаге, действует по прямой указке подсознания. Но в руках могут быть ножницы, клей, спички, лекала. Все это помогает творить видимую поэзию» [10].

Наиболее точное определение формулирует Ю. А. Гик, вслед за которым мы также считаем, что визуальная поэзия — это «синтетический жанр, находящийся на стыке между визуальными искусствами и литературой» [27].

Визуальная поэзия, таким образом, синтезирует литературные и художественно-изобразительные стратегии. Ключевая особенность визуальной поэзии заключается в том, что она рассчитана на зрительное восприятие, так как визуальный компонент стихотворения содержит дополнительный смысловой уровень.

Одним из первых визуальных поэтов в России стал поэт XVII в., Симеон Полоцкий, создавший фигурные стихи на разные темы, в том числе — на религиозные. Однако, по мнению М. С. Матвеевой [65], необходимо строго разграничивать визуальную поэзию и визуализацию текста. Под последней исследовательница имеет в виду недостаточное «слияние» текста и изобразительных возможностей.

Предшественниками русской визуальной поэзии являются представители футуризма. А. А. Крученых, Д. Д. Бурлюк, В. В. Каменский экспериментировали с такими визуальными форматами, как графика, коллажи, книги-альбомы, но по-настоящему приблизился к созданию визуальной поэзии В. В. Хлебников, чьё главное достижение заключается в опытах изобретения новой знаковой системы языка, то есть собственного

алфавита. Эксперименты в области создания знаковых систем типичны для современной визуальной поэзии, поэтому можно утверждать, что Хлебников значительно опередил своё время, заложив фундамент данного жанра [65, с. 64—68].

В 20-е гг. визуальная поэзия имеет своё продолжение в творчестве конструктивистов. Так, А. Н. Чичерин в поэме «Звонок к дворнику», состоящей только из рисунков, открывает возможность замещения текста пиктограммами. В этот же период другие работавшие в жанре визуальной поэзии авторы эмигрируют (И. М. Зданевич), уходят в подполье (А. А. Крученых) или умирают (В. В. Хлебников), в связи с чем жанр визуальной поэзии на некоторое время прекращает своё активное развитие.

Возрождение жанра происходит только в 60—70-е гг. в творчестве поэтов Лианозовской группы. Одним из ярких её представителей является Всеволод Некрасов, главная особенность поэтики которого — пустоты, организующие пространство страницы. Среди произведений Генриха Сапгира, ещё одного представителя Лианозовской школы, особенно выделяется цикл «Изостихи». В данном цикле изобразительные элементы являются дополнением к текстам и пересказывают их сюжет.

В основном, визуальная поэзия 60—70-х гг. существовала в «подполье». Стать широко известным получилось лишь у А. А. Вознесенского с книгой «Тень звука» [23], в которой поэт буквально рисует словами, изображая различные объекты и действия.

Современные «визуальные поэты» объединяются в неформальные группы. А. В. Гик выделяет московскую группу (Н. В. Байтов, Ю. А. Гик, С. А. Литвак, Бруно Нивер, Е. В. Харитонов), питерскую группу (Б. Констриктор, А. Г. Горнон), группу эмигрантов (С. Е. Бирюков, Р. З. Левчин, А. А. Очеретянский) [26]. При этом границы этих групп проницаемы, а поэты, входящие в данные группы, работают в смежных областях творчества — книга художника, мэйл-арт, перформанс.

В числе визуальных поэтов и Е. Мнацаканова (Австрия) — поэтесса, значительно расширившая потенциал визуальной поэзии. Её уникальность заключается в том, что она, подобно В. Хлебникову, выработала свою собственную знаковую систему языка.

Елизавета Аркадьевна Мнацаканова (1922—2019) — русская поэтесса, переводчица, эссеистка, художница, музыковед. Училась в МГУ на филологическом факультете (1945—1947), в 1950 г. окончила Московскую консерваторию, в 1953 г. — аспирантуру при ней. Автор публикаций исследовательских работ по творчеству композиторов: Моцарта, Брамса, Малера. Переводчица поэзии Гёльдерлина, Тракля, Целана, Брахмана и др. С 1975 г. жила в Вене, писала на русском и немецком языках.

В России поэтесса долгое время оставалась в тени. До 1990-х гг. её произведения не публиковались, за исключением двух стихотворений в журнале «Литературная Армения» и ряда переводов. В российском литературном сообществе Мнацаканова стала известна в 2004 г. в связи с присуждением ей премии А. Белого. Также в этом году вышла первая в России книга стихов Мнацакановой «ARCADIA» [71], последняя книга — «Новая Аркадия» [68] — была выпущена в 2018 г. Среди других книг, изданных на русском языке: «Шаги и вздохи: четыре книги стихов» [69], «Vita Breve: из пяти книг. Избранные работы» [72]. Кроме того, с 1964 г. поэтесса работала в жанре визуальной поэзии, издавая рукописные книги-альбомы «Das Noheild» (1976), «У смерти в гостях» (1977), «Das Buch Sabeth» (1972—1988), которые хранятся в венском музее «Альбертина».

Тексты Мнацакановой формально можно отнести к поэзии андерграунда. Так, В. Аристов ставит поэтессу в один ряд с Г. Айги и В. Соснорой, «особенно явственно связывающих авангард начала XX в. с современностью» [4], а С. Бирюков — с Вс. Некрасовым, Р. Никоновой, С. Сигеем [10]. Хотя, конечно, поэтические приёмы, используемые Мнацакановой, такие, как нарушение нормативной грамматики, отказ от нормативных стихотворных размеров, эксперименты с верлибристским

письмом, окказиональное словоупотребление, культивирование авторского почерка, передающего все оттенки настроения, в отличие от типографского шрифта, являются очевидным продолжением и развитием принципов авангардистского письма. Однако некоторые критики считают, что разговор о её поэзии непродуктивен даже в контексте неофициальной литературы, ведь, как замечает К. Корчагин, «нельзя сказать, что поэтесса была близка к кому-либо из неофициальных поэтов (творчески или биографически)» [52].

Обособленность Мнацакановой от литературных направлений и школ подтверждается её же словами из интервью и эссе: «Я никаких школ не понимаю и не знаю, и не принадлежу ни к каким школам» [97], «Живя и работая в обстановке почти полной изоляции (это был мой свободный выбор), как бы абсолютного вакуума, я и не рассчитывала на интерес к своему творчеству и не желала его» [97].

С. Сендлер, американская исследовательница русской литературы, неслучайно сравнила Мнацаканову с Хлебниковым, стоящим особняком среди поэтов Серебряного века [136, с. 615]. Сходства между двумя поэтами становятся ещё более очевидны, когда мы читаем эссе Мнацакановой о Хлебникове: «он, потративший столько усилий мысли на разгадку многих загадок человечества, практически всегда стоял в стороне от так называемой “повседневной жизни”; думая об исторических судьбах людей, принимал мало участия в их делах (забудем о “манифестах”, “выставках” и пр.), короче — жил как бы вне любой социальной структуры... никогда не примыкал ни к одной группировке людей, как и творчество его всегда было и останется уникальным, неподражаемым, замкнутым и ограниченным самим собой явлением в отдаленных пространствах человеческой мысли» [71, с. 251].

Такие исследователи творчества Мнацакановой, как В. П. Руднев, В. В. Аристов, К. М. Корчагин, И. М. Гулин пишут, что она поэт-одиночка, не встраивающийся в «чужие концептуальные схемы» [52]. Современники-авангардисты называли её творчество слишком консервативным, традиционалисты — чрезмерно радикальным. Вероятно, именно этот фактор

повлиял на то, что в антологии «Самиздат века» её стихи находятся в разделе «Вне групп».

Мнацаканова не могла и не желала быть вписанной ни в одну из литературных традиций, и это яркое свидетельство самобытности и беспрецедентности её творчества. Одной из ярких особенностей творчества Мнацакановой является его визуально-аудиальный характер. В частности, об этом пишет Джеральд Янчек, американский литературовед-славист. В статье, посвященной анализу поэмы «Осень в лазарете невинных сестер» он пишет, что «<чтение поэмы> только глазом или только вслух обкрадывает восприятие... безмолвный взгляд способен быстро охватить всю картину, в то время как одному читающему голосу это недоступно» [8]. С. Бирюков утверждает, что «... ей <Е. Мнацакановой> удалось объединить две стихии: музыку и поэзию» [14]. Об этой же черте творчества Мнацакановой — неразрывности аудиального и визуального аспектов — рассуждают и другие исследователи: И. М. Гулин. Т. Грауз, К. М. Корчагин. Истоком данной особенности является «стерео-скопично-фоничное», по словам самой поэтессы, восприятие мира: «чтение партитур для симфонического оркестра полностью перестраивает мышление, делает его стерео-скопично-фоничным, объемным, многолинейным» [94].

В то же время в исследованиях и статьях, посвященных творчеству поэтессы, практически не уделяется внимания непосредственно аспекту визуальности, а если и уделяется, то самому очевидному приёму, связанному с профессиональным занятием Мнацакановой музыкой — расположении текста на странице в партитурной форме. В частности, о связи поэзии Мнацакановой с музыкальными партитурами рассуждают такие исследователи, как В. П. Руднев, Дж. Янчек, И. М. Гулин, Т. Грауз и др. Кроме того, об этом пишет и С. Бирюков в монографии «Року укор», в которой им выделяется важнейший приём творчества Мнацакановой — секвенционность [15]. Он также отмечает и другие музыкальные приёмы,

перенесённые Мнацакановой в поэзию, например, «прорастание лейтмотивов в лейттемы — характерный приём симфонического развития» [15].

Визуальный аспект творчества Мнацакановой, таким образом, недостаточно изучен, однако его значимость неоднократно подтверждается словами самой поэтессы, сравнивавшей в своих эссе слова и буквы с живописью (т. е. искусством для глаз): «Каждая Буква — волшебная *картина*, *нарисованная* так тщательно, так искусно — так тщательно, так любовно, что радостно *смотреть и видеть*» [68, с. 15]; «Но Буквы имеют свою судьбу. *Нарисованные* с любовью, радостью и мучениями, они когда-нибудь займут своё, им предназначенное место, в незримых и неизмеримых пределах Гармонии» [68, с. 17]. Так, мы наблюдаем, что отношение поэтессы к фиксированному на бумаге тексту было особенным. «НАПИСАННОЕ, НАПЕЧАТАННОЕ живёт...» [68, с. 18], — пишет Мнацаканова во вступительном слове к своей книге «Новая Аркадия» [68]. Кроме того, творческий опыт Мнацакановой включает в себя создание книг-альбомов, в которых гармонично сочетаются вербальное, графическое и живописное. Так, поэтессой были созданы книги «Das Noheild», «У смерти в гостях» (1976—1977), «Das Buh Sabeth» (1972—1988) и др., что также свидетельствует о том, что Мнацаканова — визуальный поэт.

Актуальность темы диссертации определяется малоизученностью и отсутствием комплексных исследований как творчества поэтессы Е. Мнацакановой в целом, так и непосредственно визуального аспекта её текстов. Кроме того, исследование визуально-графических характеристик творчества Мнацакановой отвечает запросам современной культуры, стремящейся к синтезу смыслов.

Научная новизна исследования визуально-графических особенностей в творчестве современного автора обусловлена системным анализом визуального аспекта поэзии Е. Мнацакановой. Это первое исследование визуально-графических особенностей творчества поэтессы, осмысленных в контексте общих принципов поэтики текстов Е. Мнацакановой.

Выбор предмета исследования обусловлен **степенью научной разработанности** проблемы визуально-графических особенностей Е. Мнацакановой. Особенно актуальным для диссертации представляется круг работ, посвященных творчеству Мнацакановой. Отметим, что в немногочисленных статьях творчество поэтессы рассматривается в трёх аспектах: лингвистическом, музыкальном, визуальном.

Изучению лингвистического аспекта посвящены статьи В. В. Руднева «Стихосложение Елизаветы Мнацакановой» [92], А. К. Секацкого «Поэма и мантра» [136], Н. А. Фатеевой «Форма записи текста и грамматика в поэзии Елизаветы Мнацакановой» [114]. Работы данных исследователей содержат ценные замечания по метрической организации текстов поэтессы, беспрецедентности «мнацакановской» системы стихосложения, основанной на элиминации стихотворной строки, выдвижения на передний план ритмического типа слов, редукции грамматики и синтаксиса [72]. Важным представляется открытие Секацкого о том, что тексты Мнацакановой имеют «многонаправленность» [136]. Это открытие дало почву для исследования графического феномена, которое Фатеева называет «членением текста на вертикальные потоки» [114, с. 113].

С точки зрения музыкальности поэзия Мнацакановой рассматривается в статьях Бирюкова «Зримое звучание» [12], «Словомузыка Елизаветы Мнацакановой» [14], книге «Поэзия русского авангарда» [8], в статье Янечека «Реквием» [101], в которой проводится подробный анализ поэмы «Осень в лазарете невинных сестер», и монографии В. В. Фещенко и О. В. Коваль «Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства» [92, с. 264—275]. Исследователи выделяют важнейшую характеристику творчества поэтессы — использование музыкальных форм в стихосложении и паронимии в качестве ведущего поэтического приёма. Бирюковым, кроме того, отмечается взаимосвязь музыкальной формы и графики: «И уже сама графика влияет на звуковое воплощение. Здесь действуют системы современного музыкального письма, которые используют в качестве темы не

развернутую мелодию, а тембр, тембровые пятна, ритмические структуры, и тогда напластования отдельных слов, которые наплывают друг на друга, дают тембровый эффект кластера, а сама запись текста становится графически ощутимой, переходит в цветомузыку» [10].

И, наконец, третий, и самый немногочисленный, пласт работ составляют непосредственно исследования по визуальности творчества поэтессы, представленные на данный момент только единственной работой — статьей Т. Назаренко «Заметки на черных полях: визуальная семантика книги Е. Мнацакановой “У смерти в гостях”» [74, с. 7—10]. Исследовательница рассматривает соотношение вербального и иконического компонентов в визуальной книге Мнацакановой «У смерти в гостях», однако сосредотачивает внимание, в основном, на графике Мнацакановой, а не на визуальности самих текстов [70, с. 7—10].

Отдельные замечания о визуальном в творчестве поэтессы присутствуют в диалоге Д. В. Ларионова и К. М. Корчагина в статье «Чтение партитур» [52], в которой критики рассуждают о необходимости изучения визуального аспекта в текстах Мнацакановой, а также в статье Т. Грауз «Слова признаются в своей способности быть» [28]. Автор работы пишет о визуальных опытах Мнацакановой с семиотической точки зрения: «В основном, эти опыты связаны, как мне думается, с темой невозможности буквенного (знакового) языка вместить мир сущий — видимый и невидимый. Когда очевидно, что любой знак ничтожен по сравнению с тем, что за этим знаком стоит. И что любые вербальные прикосновения к реальности достаточно слабо восполняют неизъяснимую многомерность явленного человеку мира» [22].

Значимым для нашего исследования представляется также ряд работ, посвященных непосредственно анализу современной поэзии, так как при отсутствии понимания принципов построения и анализа современного стиха невозможно исследование его семантики. В работах Ю. Б. Орлицкого [80; 81; 82; 83] уточняются формальные элементы

современного поэтического языка, определяются границы стиха и прозы. Работы уже упомянутой Н. А. Фатеевой [114] основываются на философских исследованиях о нестабильности современного мира, передающейся в текстах методами поставангардных поэтик. Статьи и монографии С. Е. Бирюкова [7—11], занимающегося исследованием авангардистских и поставангардистских поэтических практик, вносят неоценимый вклад в историю изучения графической организации текста, однако в работах Бирюкова больше исследована история визуальной поэзии, а не инструменты, которыми пользуются авторы. Л. В. Зубова [38] предпринимает попытку осмысления языковых явлений современной поэзии в сравнении с языковыми процессами прошлого и настоящего.

Монография Т. Ф. Семьян «Визуальный облик прозаического текста» — это первое системное теоретическое исследование визуальных особенностей в литературе, в которой исследовательница выделяет аспекты проявления визуального. Опираясь на труды Э. Гуссерля, М. Мерло-Понти, Р. Барта, М. Ямпольского и т. д., она вводит понятия «визуальный облик текста», подразумевая под ним тот «уровень реальности», который нельзя не заметить: «это та данность, которая нам показана визуально и проявляет некие сущности» [100], а также «визуальное пространство страницы», означающее «зрительный образ самой конфигурации текста» [100]. Также представляет для нас ценность диссертация Д. А. Суховей «Графика современной русской поэзии» [108], в которой рассматриваются визуально-графические инструменты как составляющая невизуальных стихотворных текстов второй половины XX — нач. XXI века.

Теоретико-методологической базой исследования являются работы по теории визуальности (Р. Арнхейм, Р. Барт, М. М. Бахтин, М. Фуко, М. Мерло-Понти), работы по изучению визуально-графического облика текста (И. М. Борисова, Ю. Б. Орлицкий, Т. Ф. Семьян, Д. А. Суховей), работы по теории стиха (Е. А. Бонч-Осмоловская, И. М. Борисова, М. Л. Гаспаров, В. М. Жирмунский, Е. А. Жовтис, А. Г. Степанов, В. Е. Холшевников), работы

по современной поэзии (С. Е. Бирюков, Л. В. Зубова, Ю. Б. Орлицкий, Н. А. Фатеева), работы, посвященные анализу творчества Е. Мнацакановой (О. В. Коваль, Т. Г. Назаренко, В. В. Руднев, А. К. Секацкий, В. В. Фещенко, Дж. Янечек). Средствами формирования визуального языка современной литературы, по мысли Т. Семьян, являются расположение текста на пространстве страницы, шрифтовая акциденция, интеграция вербального и иконического компонентов. Данная классификация и определяет методику анализа произведений Мнацакановой в нашем диссертационном исследовании.

В диссертационном исследовании были использованы следующие **методы**: 1) структурно-описательный; 2) аналитический; 3) биографический; 4) контекстуальный.

Степень достоверности результатов обеспечивается опорой на классические и фундаментальные стиховедческие труды, а также современным походом к изучению поэзии.

Материалом исследования стали книги стихотворений «Шаги и вздохи: четыре книги стихов» (1982), «Vita Breve: из пяти книг. Избранные работы» (1988), «ARCADIA» (2004), «Новая Аркадия» (2018). Выбор материала для исследования обусловлен, во-первых, широким охватом творчества Мнацакановой, во-вторых, наиболее яркой выраженностью визуального компонента в данных книгах.

Объект исследования: поэтика творчества Е. А. Мнацакановой как отражение визуальных тенденций в современной поэзии.

Предмет исследования: визуально-графические характеристики текстов Е. Мнацакановой.

Целью данной работы является анализ визуально-графических особенностей текстов Е. Мнацакановой в контексте общих принципов творчества изучаемого автора. Для достижения поставленной цели были определены следующие задачи:

- 1) изучить специфику расположения текстов Е. А. Мнацакановой на пространстве страницы;
- 2) уточнить и классифицировать особенности шрифтовой акциденции в текстах Е. А. Мнацакановой;
- 3) изучить функции пробелов и пустот в поэзии Е. А. Мнацакановой;
- 4) выявить специфику голофрастических конструкций в текстах Е. А. Мнацакановой;
- 5) определить роль заголовочно-финального комплекса в организации визуального пространства страницы в текстах Е. А. Мнацакановой;
- 6) выявить соотношение вербального и иконического компонентов в визуальной книге Е. А. Мнацакановой «У смерти в гостях»;
- 7) выделить функции графического эквивалента текста в поэзии Е. А. Мнацакановой;
- 8) охарактеризовать системный принцип взаимодействия визуально-графических элементов в текстах Е. А. Мнацакановой.

Теоретическая значимость работы состоит в дальнейшем развитии теории визуальности художественного текста на новом эмпирическом материале.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что результаты работы могут быть учтены при исследовании визуального облика стихотворных текстов и применены в исследованиях поэтики отдельных авторов, а также могут быть использованы в преподавании курсов современной русской литературы, в практике вузовского и школьного преподавания, на спецкурсах по актуальной литературе.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Визуально-графический облик текстов Е. А. Мнацакановой является не внешним фактором в её поэзии, а элементом художественного целого, отражая «стерео-скопично-фонический», «многолинейный» способ мышления поэтессы.

2. Конструирование текста по типу музыкальной партитуры определяет визуальный облик текстов Е. А. Мнацакановой в целом. Основными визуально-графическими приёмами в творчестве поэтессы являются шрифтовая акциденция, пробелы, голофрастические конструкции, графический эквивалент текста. Расположение текстов на странице подчинено музыкальному началу и имеет в творчестве поэтессы несколько вариантов: членение текста на несколько вертикальных потоков, беспробельная запись текста, фигурные приёмы, «лесенка».

3. Шрифт для Е. А. Мнацакановой является способом интонирования, расстановки акцентов, передачи смысла, усиления эмоций. Одна из главных особенностей творчества поэтессы в том, что на плоскости страницы она располагает несколько видов шрифтов, что связывает её тексты с музыкальной партитурой и визуально отражает способность поэтессы мыслить объёмно и многомерно.

4. Визуальные пустоты в стихотворениях Е. А. Мнацакановой акцентируют важность, значимость отдельных «атомов» текста. С помощью пробелов актуализируется стереоскопичность, графическая многослойность текста. Пробелы в творчестве Мнацакановой играют как структурную роль, так и смысловую. Пустоты и пробелы в текстах поэтессы выполняют три основные функции: партитурную (участвуют в создании ритма), функцию семантической автономности микроэлементов текста от буквы до слога и семантическую (подчеркивают содержание текстов).

5. В стихотворениях Е. А. Мнацакановой, относящихся к разным периодам творчества, можно увидеть равнозначное использование голофрастических конструкций и словесных разрывов, продиктованное поиском форм для выражения новых смыслов. В своих поисках поэтесса приходит к синтезу нового способа работы со словом: сочетания голофрастической структуры и словесного разрыва. Такое нововведение объясняется нехваткой нормативных лексических и семантических средств для выражения мысли автора. Мнацаканова открывает для себя сочетание

словесных разрывов и пустот. Всё перечисленное даёт нам возможность рассуждать о синтезе средств выразительности в поэзии Мнацакановой.

6. Графический эквивалент в текстах Е. А. Мнацакановой представлен отточиями, подчеркиваниями, сочетаниями подчеркиваний и апострофов, иконическими знаками и выполняет две ключевые функции: иконическую и интонационно-партитурную. Иконическая составляющая графического эквивалента текста характеризуется его способностью замещать вербальный текст или дополнять его, а в отдельных случаях — иллюстрировать. Иконический компонент в текстах Е. Мнацакановой может как замещать, так и дополнять вербальный текст. Он помогает понять замысел произведения, не только подчеркивает его содержательную сторону, но и вносит новые смыслы, остающиеся за пределами речевого высказывания.

7. Визуально-графические приёмы в текстах Е. А. Мнацакановой раскрывают замысел творчества автора: описание мировой гармонии, под которой сама поэтесса подразумевала порядок, составляющий её поэтический мир. Расположение текста на странице, шрифтовая акциденция, пробелы и пустоты, графический эквивалент — всё это образует особую поэтическую структуру, отражающую представления Мнацакановой о гармонии как силе, правящей миром.

Апробация работы состоялась в рамках Международной научно-практической конференции молодых учёных «ЯЗЫК. КУЛЬТУРА. КОММУНИКАЦИЯ» (Челябинск, 2019-2021), Всероссийская научно-практической конференции «Актуальные проблемы изучения преподавания литературы в вузе и в школе — Лейдермановский чтения. Литературная репутация как культурный механизм» (Екатеринбург, 2020), Всероссийской научной конференции с международным участием «Дергачевские чтения — 2021. Типы художественного сознания и авторские стратегии письма» (Екатеринбург, 2021), 18-х Сапгировских чтений, посвященных творчеству выдающихся поэтов, современников Г. Сапгира (Москва, 2021).

Основные положения работы отражены в 6 статьях, 3 из которых опубликованы в рецензируемых научных изданиях, включенных в перечень ВАК: Вестник Волжского университета им. В. Татищева (2020), Вестник гуманитарного образования ВятГУ (2021), Казанская наука (2021).

Структура и объем диссертации определяются целью, задачами и логикой исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и литературы. Первая глава рассматривает специфику организации визуального пространства Е. Мнацакановой, вторая глава — соотношение иконического и вербального компонентов в творчестве поэтессы. Общий объем диссертации — 153 с.

1. ОРГАНИЗАЦИЯ ВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА СТРАНИЦЫ В ТЕКСТАХ Е. МНАЦКАНОВОЙ

Используя понятие «пространство страницы», мы подразумеваем под ним «визуальное физическое пространство страницы» вслед за Ж. Дессоном [26, с. 442]. Уместность использования данного понятия объясняется тем, что человеческий глаз способен одномоментно охватить плоскость одной страницы печатного текста.

Первой в литературоведении термин «пространство страницы» использовала Т. Семьян, говоря о визуальности в прозаических текстах и подчеркивая, что «зрительный образ конфигурации текста соотносится с его общим смыслом и эстетически воздействует на читателя» [100].

Понятие «пространство страницы» используется как в специальной полиграфической литературе, так и в литературоведении. В частности, В. Фаворский в статье «О графике как об основе книжного искусства» [111] рассматривает книгу как «пространственное изображение литературного произведения» [83, с. 56]. О «пространстве листа» говорит литературовед Ю. Молок, исследователь творчества А. Ремизова, отмечающий, что писатель обладал «чувством белого, умением распоряжаться пространством листа» [73, с. 160]. Жак Неф в работе «Поля рукописи» использует понятие «пространство страницы», отмечая, что конфигурация текста и его смысл взаимосвязаны [75]. Ю. Герчук отмечает, что пространство страницы двухмерно и строго организовано, так как саму страницу образуют строки по горизонтали и столбцы по вертикали [25]. Эту же мысль развивает С. Борисова, говоря о «пространстве текста как материального объекта» и указывая на «двуслойность» его пространства, состоящего из «внешнего», то есть видимого слоя, который представляет собой «линейную последовательность» знаков, и «внутреннего», содержащего неявную, скрытую информацию [21]. Несмотря на то, что С. Борисова не употребляет термин «пространство страницы», говоря о внешнем пространстве письменного (печатного) текста, занимающего в реальном пространстве

некоторый участок [21], понятия «пространство страницы» и «пространство текста» в данном контексте представляются нам синонимичными.

Таким образом, пристальное внимание исследователей к проблеме организации визуального пространства страницы говорит о значимости внешнего облика текста.

1.1. Особенности расположения текста стихотворений

Е. Мнацакановой на пространстве страницы

Значимость расположения текста на странице неоднократно подтверждалась литературоведами, в частности, Б. Томашевским в работе «Теория литературы. Поэтика» [109]. Говоря об особенностях художественной прозы А. Белого, Томашевский упоминает явление, называемое им «графической формой» [109, с. 123]. Под этим понятием имеется в виду «расположение печатного текста», в которое он включает «деление речи на абзацы, пробелы, разделение строк черточками или звездочками» [109, с. 124]. Кроме того, Томашевский отмечает важность шрифтового оформления текста [109, с. 124]. Э. Л. в статье «Текста не существует. Размышления о генетической критике» [126] также утверждает, что «расположение текста на странице» чрезвычайно значимо, так как все элементы страницы: поля, вставки, отсылки и т.д. — обогащают повествование, внося в текст дополнительные смыслы [96, с. 117]. Эту же мысль развивает Т. Семьян в монографии «Визуальный облик прозаического текста»: «Очевидно, что расположение текста на плоскости страницы значимо. Зрительный образ самой конфигурации текста соотносится с его общим смыслом и эстетически воздействует на читателя» [100, с. 44].

Говоря о расположении текста на плоскости страницы, мы будем подразумевать под ним форму записи стихотворения, его «рисунок». В данном пункте диссертационной работы особое внимание будет уделено способам и приёмам записи текстов Мнацакановой.

В статьях и исследованиях, посвященных творчеству поэтессы, проблема расположения текста остаётся малоизученной, хотя о значимости визуального компонента в её творчестве исследователи говорили неоднократно (Дж. Янечек [130], В. Руднев [92], С. Бирюков [14], Т. Грауз [28]). «Традиционная» запись текста, т. е. с выравниваем по левому краю, в один столбик, имеет место в творчестве Мнацакановой, в частности, таким способом записаны стихотворения «Январский сумрак I» [69, с. 14], «Тоскует ночь...», «Весна 1970» из книги «Времена неба»:

ЯНВАРСКИЙ СУМРАК I

пески палестины
пласты серосиние
плывут в отдалении
скорбные линии
мертвых тел

Это облака.
Это острова.
Это наших видений
предел.

пески палестины
струятся синие
плывут
из владений моих во владения
твои
это сонные синие линии
отдалений моих в отдалении
твоем
синих снов посмертный
водораздел

[69, с. 14].

Тоскует ночь: над ночью
ночь тоскует.
О, кто мне рассказал бы про
безмерность, про синюю безмерность декабря!

Про лунный бег, про
синий берег нездешних
рек, про
черный свет больных
планет –

Какая ночь! как стынет снег в сугробе снежном,
как стонет смерть во гробе смертном –
Какая ночь! Как стынет ночь в сугробе синем,
как ночь во гробе синем стынет

Какая ночь! как
сон как стон,
как страх,
как стих по-
смертный,
как сон как
стон, как тень,
как день по-
следний

тоскует ночь: над ночью
ночь тоскует.

[69, с. 19].

ВЕСНА 1970 II

Весны глаза убивахт зрячих.
Глаза весны опущены долу.
В долинах царствует синяя краска.
Прости, весна, я опять не готова.

Если вздумаешь полюбить меня осенью, –
буду помнить об этом до мая.

Но если полюбишь меня зимой,
когда деревья погружены в спячку,
когда узоры на окнах плывут мимо зданий,
когда узоры на окнах как знамение, –
о нет, не люби меня ранней зимой,
когда на острог походит мироздание.

Если случится полюбить меня осенью, –
как буду помнить об этом в мае!

Но если полюбишь меня зимой,
ранней зимой, когда сны холодеют как мрамор,
когда сны леденеют и вянут,
когда деревья шагают на запад,
склоняясь грозным узором на здания, –
не надо, не думай обо мне зимой ранней,
когда на окнах лежит умирание.

Если вздумаешь полюбить меня в мае, –
как странно грозятся в теплом тумане
ветвистых протянутых рук очертания,
зеленые пальцы за мертвыми ставнями,
и сны зеленеют и манят на запад,
на запад, в страну предзакатных свиданий.

[69, с. 23].

Однако чаще её тексты записаны «нетрадиционным» способом, т. е. в несколько колонок и/или с использованием отступов и фигурных элементов:

МОРЕ

рисунки пером на
параллельных плоскостях
жизни
рисунок воды на
поверхности воды
вот
плот
уплывает мимо
параллельных течения
ничьей
жизни ах мимо
бы мимо да мимо
плотских течений плоских
жизней

[69, с. 27].

горьких смехов спираль в облаках	спираль облаком завивается снеж ным
с неж ным обла ком смех на сердце у всех	горький смех: ком летит облаком
камнем ста нет мой смех стих нет стих	раз орзи о, пре рви песно лений метель
камнем в сердце моих песно лений спираль	о раз бей о раз лей песно лений свирель развей

11.1970 – 5.1970
Москва

[69, с. 32].

Одна из немногочисленных работ, в которой исследуются особенности формы записи текстов Мнацакановой — монография Н. Фатеевой «Синтез

целого» [114]. Исследовательница считает, что тексты поэтессы имеют индивидуальный рисунок расположения на странице, «и в этом рисунке отчетливо видно членение текста на несколько вертикальных потоков» [114, с. 146]. Эти «вертикальные потоки» предлагают альтернативные пути чтения текста, фактически делая его полифоническим. Данный способ записи текста нарушает линейное течение стихотворного текста, делает текст объёмным, как бы находящимся в нескольких измерениях, трансформирует одни языковые элементы в другие, стирает семантические и формальные границы между морфемой, словом, словосочетанием и целостной предикативной единицей, демонстрирует условность понятий слитности и раздельности написания [114, с. 146]. В. Руднев, автор статьи «Стихосложение Елизаветы Мнацакановой», также замечает, что стихотворения поэтессы распадаются на отдельные слова и колонки слов, что, по его мнению, является построением аналогичным полифонической музыке [92].

Членение текста на несколько вертикальных потоков можно сравнить с «двухколонником». О существовании в современной русской поэзии данной формы пишет Д. Суховой. «Двухколонник» всегда подразумевает наличие поля на листе справа от стихотворения, которое сам поэт использует для комментирования или интерпретации основного текста [106, с. 85]. «Соседний столбик» может быть сплошным, когда комментируется каждая строка, или фрагментарным, когда создается параллельный текст, связанный с основным [108, с. 86].

В качестве примера сплошного «соседнего столбика» Д. Суховой приводит стихотворение С. Завьялова, в котором происходит комментирование каждой строки:

Не остались ли III раеон hypercat
от этой страны только названья adinvad
невнятные рек да порой деревень 4 d cat с anacr
и как насмешка какая-то что ещё кто-то может 3 d pher
образовать какой-нибудь абессивный IV, II, III раеон

Фрагментарный «соседний столбик» также может выполнять функцию создания диалогического текста, связанного с основным, как в стихотворениях Д. Чёрного:

<...> А теория	
неба утешение	
вечностью герцен	
царь Эдип Алиса а	
миронов без театра	
не мыслю свою	
жизнь гамбринус	
ресторан Никитские	
ворота следующая	
остановка новый	
Арбат В свете розов	
кинотеатр	
повторного фильма	
Всё снова (сценарий	
умножить на время)	
Но запахи домов	
прохожих в жизнь	уважаемые пассажиры
не финская мебель в	швейногардинное
тоннель под	объединение тельмана
больные деревья	действительноизкиецены

Метро арбатская изящна крестовиной колонн
Бордо и белым бордюром метро
<...>

[108, с. 86].

У Мнацакановой «двухколонник» в чистом виде встречается всего в нескольких стихотворениях, например, в стихотворении из книги «Das Buch Sabeth» «Песнь Песней» [68, с. 235]. В правом столбце преобладают глаголы: улыбаюсь, упиваюсь, удивляюсь, а в левом — наречия, представляя собой цепочку созвучий: *судорожно — безбрежно — безудержно — безгрешно*. Так,

второй столбец, кроме функции комментирования, выполняет интонационно-партитурную функцию:

расколотым надвое черепом	<i>судорожно</i>
тебе улыбаюсь тебе улыбаюсь	<i>судорожно</i>
тебе улыбаюсь тебе улыбаюсь	<i>безбрежно</i>
	<i>судорожно</i>
	<i>безбрежно</i>
	<i>безудержно</i>
	<i>безгрешно</i>
тебе	<i>безбрежно</i>
тебя	
тобой	
тобой	
улыбаюсь	<i>безудержно</i>
	<i>безоружна</i>
	<i>судорожно</i>
тебе упиваюсь тебя удивляюсь	
	<i>безбрежно</i>
мы прекращаем	
нас	
любовь	<i>безбрежно</i>
продолжает	
нас	<i>безудержно</i>
	<i>суженый</i>
	<i>суженый</i>

[68, с. 235].

Стихотворение, открывающее цикл «Колыбельные Моцарту» и являющееся своеобразным прологом, также написано «двухколонником». Такая форма текста выбрана автором неслучайно: расположение текста подчеркивает тему стихотворения и всего цикла — бессмертность искусства и имитирует диалог музыки, искусства и смерти: «Две продольные флейты параллельно смерти», «Две продольные смерти параллельно флейте» [68, с. 180]. О том, что перед читателем непосредственно диалог, свидетельствует оформление второго столбца как прямой речи.

Две продольные флейты
 параллельно смерти:
 - Продолжайте длиной до ближайшего гроба!
 - Провожайте волной до ближайшего неба!
 Две продольные смерти
 параллельно флейте:
 - Провожайте луной до ближайшего света!
 - Провожайте лучом до нижайшего свода!
 Две продольные флейты
 параллельно светят
 параллельно вертят
 параллельно ветру
 продольно
 вольно
 дольного света
 волны
 вольно:
 - Протекайте лучи до ближайшего свода!
 - Свободно
 Параллельно флейты
 продольному ветру
 параллельно ветры
 умирают ветры
 вертят
 Над Моцартом смерти
 Погребальные флейты

[68, с. 180].

«Двухколонником» написано и стихотворение «Финал» [68, с. 54—56] из цикла «Колыбельные Моцарту». Второй столбец в данном случае создаёт параллельный текст, причём столбцы идентичны и в плане ритмико-синтаксического построения, и визуального облика. Мнацаканова в замечаниях к произведению объясняет это тем, что текст был написан как словесная параллель к одному эпизоду Второй части Фортепианного концерта Моцарта. Этот эпизод — дуэт фортепиано и двух кларнетов, выдержанный временами в параллельном движении [68, с. 56] — отсюда и запись текста в два столбца, параллельные друг другу.

Финал

НА ПРОГАЛИНАХ СМЕРТИ	НА ПРОГАЛИНАХ СМЕРТИ
БЕСПРЕДЕЛЬНЫЕ ФЛЕЙТЫ	ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ФЛЕЙТЫ
ВЬЮТСЯ ЛЕНТАМИ ЛЕТЫ	БЕСПРЕДЕЛЬНЫЕ ЛЕТЫ
ВЬЮТСЯ ЛЕНТОЮ СВЕТА	ВЬЮТСЯ ВОЛНАМИ СВЕТА
БЕСПРЕДЕЛЬНО	ПАРАЛЛЕЛЬНО
БЕССЛЕДНО	ПРОДОЛЬНО
БЕССМЕРТНО:	ПРЕДЕЛЬНО
— БЕСПРЕДЕЛЬНА ДОРОГА ГРОБА	— БЕСПРЕДЕЛЬНА ДОРОГА НЕБА
— ПРОВОЖАЙТЕ НАС ДОЛГО ДОЛГО ДОВОЛЬНО	— ПРОДОЛЖАЙТЕ НАС ДОЛГО ДОЛЬНО ПРОДОЛЬНО
— ПРОДОЛЖАЙТЕ НАС ДОЛГО ДОЛЬНО ДОЛГО ДОВОЛЬНО	— ПРОВОЖАЙТЕ НАС ДОЛГО
ПРОДОЛЬНО ВОЛЬНО	ПРОДОЛЬНО ВОЛЬНО
ПРИВОЛЬНО	
— ПРОВОЖАЙТЕ НАС СМЕРТИ ПОДОБНО!	— ПОГРЕБЕНИЕ ЖИЗНЬЮ
СМЕРТЕЛЬНО!	
— ПОГРЕБЕНИЕ ЖИЗНЬЮ СМЕРТЕЛЬНО!	— БЕСПРЕДЕЛЬНА ДОРОГА ГРОБА

В остальных случаях целесообразно говорить именно о членении текста на несколько вертикальных потоков, однако и при таком расположении стихотворений столбцы текста, находящиеся справа и слева от первоначального, могут выполнять функции комментирования и создания параллельного текста.

Например, в отрывке из поэмы «Маленький реквием» [68, с. 95—102] в центральной части страницы находятся непосредственно фрагменты, взятые из различных псалмов, а справа и слева от них размещены столбцы текста, состоящие из фрагментов молитв, которые комментируют основной текст, ведя с ним диалог:

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 зарю мой лик озари
тебе принесенна аллилуиа аллилуиа	2. АЩЕ БО И ПОЙДУ ПОСРЕДЕ СЕНИ СМЕРТНЫХ НЕ УБОЮСЯ ЗЛА ЯКО ТЫ СО МНОЮ ЕСИ ДУШЕ МОЯ ВОИСТИНУ	спасение лица моего и дух мой
так 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	так земля еси и в земле взойдем
таково земли повеление еси		таково земли исполнение еси
земли цвет еси и в землю трижды взойдем	4. БУДИ ВРАЧ РАНЫ МОЕЯ И БОЛИ НЕВИДИМОЙ В ДЕНЬ СКОРБИ НЕИЗБЫВНОЙ БО ТАКО ТРАВА ЧЕЛОВЕК И ВЕК ЕГО ТАКО ЦВЕТ ЗЕЛЬНЫЙ	земли цвет еси и в земле трижды взойдем

[68, с. 95—102].

Членение текста на несколько вертикальных потоков в стихотворениях Мнацакановой выполняет ещё одну важную функцию — создание многовекторной направленности текста за счёт возможности прочтения его как по вертикали, так и по горизонтали. Такой способ записи текста позволяет одним языковым элементам трансформироваться в другие, нейтрализует семантические и формальные границы между словом и словосочетанием, делает относительными понятия слитности и раздельности написания и, как следствие, даёт тексту потенциал образования новых семантических связей.

Мельчайшей единицей текста такого плана у Мнацакановой становятся поэтические «атомы». Данный термин впервые использовала Н. Азарова, говоря о поэтике А. Альчук. Под поэтическими «атомами» исследовательница подразумевает «разнопорядковые сегменты слова: буква, звук, часть слова, пространство-пробел между словами, задевающее или не задевающее конец-начало слов». Ею также выделяется список «атомов» текста в поэзии Альчук: **1) семантическое слово (включая фразеологически связанные образования, группы**

В стихотворении Мнацакановой «*Laudes*» из первой части книги «*Das Buch Sabeth*» показана дискретность поэтических единиц. Слог становится мельчайшей языковой и звуковой единицей в данном стихотворении. Вынесенное в эпиграф латинское выражение «*noli oblivisci...*» (пер. — «не забудьте»), распадается на слоги *но, ли, бо, не*. Эти слоги, в зависимости от чтения, складываются то в «боль», то в «небо», то в мольбу «не боли», что семантически соотносится с заявленной в стихотворении темой памяти и забвения:

*noli
oblivisci
Idus
Martias*

noli *noli* *noli*
no *oblivisci* *noli oblivisci*
 бо ли ли не
 бо бо
 не ли
 бо бо
бо марта не
не бо ли бо не
 не бы ли
ло марта но
ли бы ли
 бо
 не
 бы
ло марта

Аналогичный пример мы находим и в стихотворениях № 11 и № 14 из цикла *Deis Irae*. Особое значение приобретает семантическое слово «у»,

29

выделенное Мнацакановой пробелами и отступами и обозначающее одновременно и уход, и близость, и утешение, и смерть.

у
 мы
 ваться пол но пол
 но у мой у
 мой
 ся
 у
 три у те ходим ход у
 те мой у у ход

[68, с. 214].

у
 ваться пол мы
 но у мой
 ся
 у
 трись уй
 ми собачьи ум
 сле ри
 сле
 пые
 зы
 у
 три
 те
 уй
 мы
 те
 уй
 ди
 те

[68, с. 215].

Пример многовекторного чтения при членении текста на несколько вертикальных потоков показан также в стихотворении «круговая печаль» [68, с. 176]. из книги «Das Buch Sabeth». Стихотворение основано на повторении нескольких слов: венчали—кончали—кричали—меня—молчали, за счёт чего создаётся ощущение замкнутости, хождения по кругу. Расположение текста на странице и заданная возможность чтения в любом направлении, усиливает это ощущение:

круговая печаль

венчали	меня	венчали
(венчали	вначале	кончали)
кончали	меня	вначале
(вначале	вначале	вначале)
вначале	меня	кончали
(кончали	меня	кричали)
кричали	меня	молчали

[68, с. 176].

Использование Мнацакановой такого приёма, как членение текста на несколько вертикальных потоков, определено самой концепцией творчества Мнацакановой — описанием «мировой гармонии», открывающейся художнику, когда он смотрит на мир «объёмно». Эта гармония открывалась поэтессе при чтении партитурных записей: «Ведь когда дирижер смотрит на страницу партитуры, он читает ее не сверху — вниз и не снизу — вверх, но читает, объемлет ее зрением всю в целом, а также каждую строку одновременно и в соединенном звучании с другими строками» [97, с. 147].

Как мы уже упоминали, большинство исследователей указывают на влияние музыкальной партитурной формы на визуальный облик стихотворений Мнацакановой. Об этом влиянии неоднократно говорит сама Мнацаканова, имевшая образование музыковеда и теоретика: «Я всю жизнь занималась музыкой. И, как сказать, мои все работы, они принадлежат и музыке, и словам» [97]. Именно занятия музыкой и чтение партитур сделали мышление Мнацакановой «стерео-скопично-фоническим»: «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» [97]. Мнацаканова, рассказывая о своем способе работы над текстом, утверждала, что пишет «пластами», возникающими спонтанно и лежащими на бумагу готовыми структурами. В сам момент написания текста Мнацаканова транспортировала, то есть мысленно переводила тот или иной инструмент из «написанной» тональности в реально звучащую [97].

Однако Мнацаканова — не единственная поэтесса, чьё творчество представляет собой синтез искусств, а точнее — соединение музыки и слова. Одним из первых русских поэтов, создавшим жанр, базирующийся на синтезе литературного текста и жанровых канонов музыкального произведения, является А. Белый. Т. Хмельницкая отмечает, что в его «симфониях» короткие ритмические фразы переходят в рифмованные стихи, образуя «гирлянды почти песенных строк», среди которых «появляются строки-отражения, строки-эхо, подхватывающие последние слова предыдущей строки» [119]. По мнению Е. Фёдоровой, членение текста на короткие отрывки задаёт определённую интонацию при чтении, указывает на смену ритма повествования, выделяя сюжетные переходы между фрагментами [115, с. 75]. Также наличие пустого поля страницы между отрывками акцентирует ритмообразующие повторяющиеся фразы и образы, собирающие отдельные эпизоды в «симфоническое» целое.

Однако, в отличие от Мнацакановой, музыкальная структура у Белого не становится основополагающим фактором конструирования визуального облика текста. Кроме того, Белый не предпринимает попыток передать через визуальный облик текста полифоническое звучание.

В связи с использованием поэтессой в стихотворениях музыкальной структуры возникает вопрос о способах чтения таких текстов. Смысл полифонии в музыке заключается в одновременном звучании нескольких голосов или музыкальных линий.

В литературных произведениях, то есть в произведениях искусства, имеющих вербальные средства выражения, полифонии в прямом значении

этого слова существовать не может. Но глаз человека может охватить страницу текста целиком, приближаясь при этом к симультанному, то есть одновременному, восприятию, и именно такое восприятие близко эффекту полифонии [130]. Пример такого рода симультанности можно обнаружить в «Железобетонных поэмах» В. Каменского, где каждая трехстрочная строфа должна читаться разными голосами одновременно, а также в хорах «дра» И. Зданевича и в стихах итальянских футуристов и дадаистов, с которыми Мнацаканова, по её словам, была не знакома на момент создания поэмы.

Отметим, что именно на принципе симультанного восприятия основана методика скорочтения, предполагающего, однако, беглое «просматривание» страницы — при таком способе некоторые векторы текста остаются без внимания. Дж. Янчек предлагает читать тексты, в основе которых — музыкальная структура, «визуальным» способом, то есть охватывая взглядом страницу как единое целое, а затем более пристально изучая детали [130].

Так, в основе текстов Мнацакановой лежит музыкальная структура, влияющая на форму записи стихотворения и расположение текста на странице. В качестве примера рассмотрим стихотворение «motet II» [68, с. 129]:

№ 16

motet II (трехголосный)

<i>nolino</i>	послушай	но
<i>nolino</i>	цезарь	ли об
<i>liobli</i>	мы живем	ли вис
<i>visci</i>	подспудно	ци
подспудной	<i>noli</i>	плетение
жизни тай	<i>noli</i>	тайных
ноепле	<i>obli</i>	нитей
тение	<i>visci</i>	жизни
<i>noli</i>	о кесарь	<i>li</i>
<i>obli</i>	тайнотай	<i>obli</i>
<i>noli</i>	тайнотай	
<i>obli</i>	но	<i>visci</i>
	но	

14 марта 1973

[68, с. 129].

Само название текста — «motet», обозначающее «вокальное многоголосное произведение полифонического склада, один из центральных жанров в музыке западноевропейского Средневековья и Возрождения», задаёт форму записи стихотворения. Полифония проявляется в разделении текста на три столбца. Неслучайно автором уточнено в названии, что мотет — трёхголосный. Соответственно этому определению, текст разложен на «партии». Очевидно, что каждая из партий обладает собственным «звучанием». Так, одна из «партий» написана иносязычным (латинским) курсивом. Фраза *noli oblivisci* (пер. с лат. — «не забудьте») кажется случайно разорванной и так же случайно «склеенной». Такая запись текста, основанная на немотивированном переносе слов и последующем голофразисе, стирает семантику изначальной фразы, усиливая акцент на её звучании.

nolino
nolino
liobli
visci

[68, с. 211].

Другая «партия» представляет собой транскрипт фразы «*noli oblivisci*». Фраза, как и в предыдущей «партии», разомкнута на элементы-слоги, разъединенные пробелами и переносами. Данная запись текста, с одной стороны, усиливает автономность каждого из элементов, с другой, задаёт определенную интонацию при прочтении.

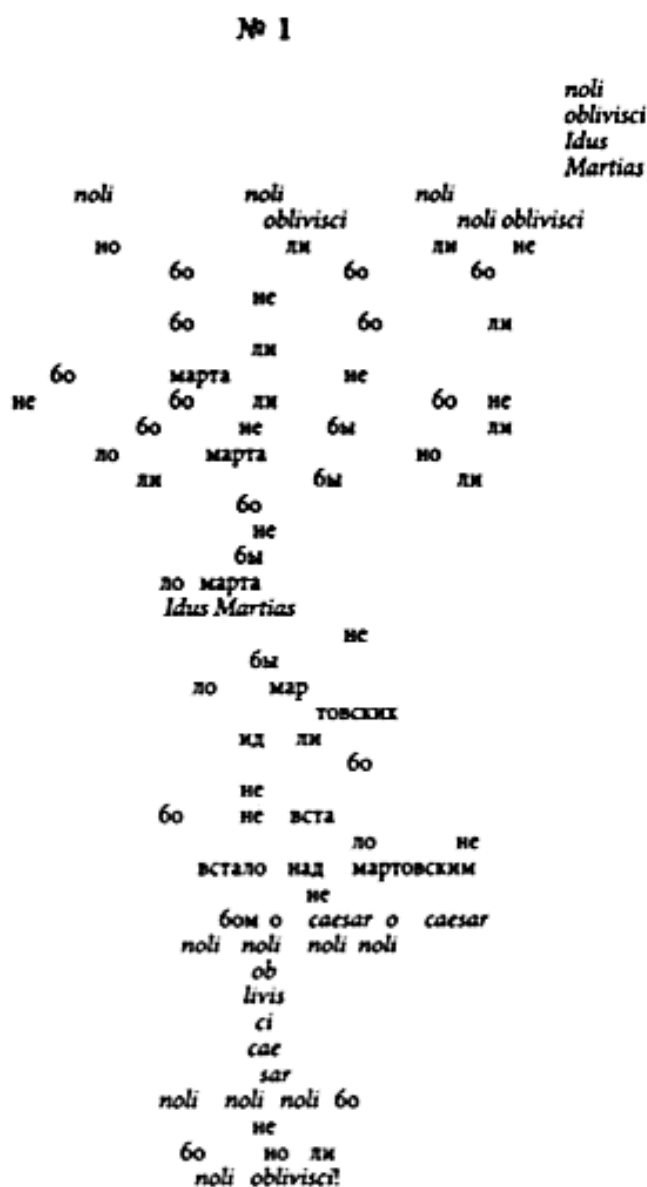
но
ли об
ли вис
ци

[68, с. 211].

Обе эти «партии» создают параллельный текст к основному, актуализируя тему памяти, магистральную в книге «*Das Buch Sabeth*».

Кроме разложения текста на партии, Мнацаканова активно использует приём полифонии. Поэтические «атомы», т. е. строительные единицы её текстов при использовании данного приёма оказываются будто «разбросанными» в случайном порядке на пространстве страницы.

Поэтесса использует данный приём в таких стихотворениях, как № 1 из первой части книги «Das Buch Sabeth», где эффект полифонии создаётся за счёт использования многообразия шрифтов, а также включения в текст иноязычной лексики.



[68, с. 111]

Стихотворение № 14 [68, с. 127] из первой части книги «Das Buch Sabeth» имеет подзаголовок — choral mit dem tenore ostinato (хорал —

лирическая хоровая песня), что подтверждает нашу мысль о создании Мнацакановой эффекта хора голосов:

№ 14

choral mit dem tenore ostinato

<i>caesar</i>		<i>caesar</i>		<i>caesar</i>
послушай				
	ведь смешались			
	времена			
	планеты			
<i>caesar</i>		<i>caesar</i>		<i>caesar</i>
сегодня	<i>caesar</i>	не		вернется
было		стало		стало
станет	рано	рано		
	рано	рана		
рядом			рядом	
<i>caesar</i>		<i>caesar</i>		<i>caesar</i>
сегодня		<i>caesar</i>	не	вернется
	стало		станет	
	рана		раной	
	долгой		раной	
<i>caesar</i>			<i>caesar</i>	
долгой		раной		
мимолетных				
мимо				
мимо	лет			
	ных			
	мартовских			
ид марта				

[68, с. 123].

Форму партитуры имеет поэма Мнацакановой «Осень в лазарете невинных сестёр» [68, с. 259—285]. Поэма имеет биографическую основу — она написана Мнацакановой в 1971 году в московской больнице после клинической смерти.

Вот что пишет поэтесса об опыте пребывания в больнице: «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!.. Когда я, придя в себя, позвала “медсестру” и попросила пить, она ответила так: “Потерпишь, Сара, не сдохнешь”. “Сарами” они

называют (или называли) всех, кто им казался похожими на людей еврейского происхождения. Я не знаю, почему я удостоилась этого имени, вероятно, по их понятиям, я была похожа на еврейку. А это, в глазах почти каждого среднего москвича, почти преступление... Но это было все же сказано в отсутствие врача. При враче они так не смели. При враче они называют людей “официально”: “Больная!” или “Больной!”. “Больная! Встаньте! Уберите постель! Подметите пол!” И это ведь в “свободной” больнице, не тюремной... отнюдь нет!» (*письмо к автору от 1 марта 1983 года*) [130].

Именно этим событием объясняется выбор автором жанрового определения поэмы — реквием в семи частях (реквием — траурная заупокойная месса).

Дж. Янечек отмечает: «Мы видим, как Мнацаканова берет по одному элементу названия и развивает заложенные в них ассоциации в самых разных направлениях, примерно так же, как композитор ведет основную тему, развивая по отдельности каждый из ее мотивов» [130]. Так, реквием как музыкальный жанр, хоть и является структурообразующим для данного текста, не становится для него калькой. Как пишет Мнацаканова, образцом для неё служил «Реквием» Моцарта, а композиция частей «более-менее» [130] соблюдает композицию католического реквиема. Рассмотрим, каким образом Мнацаканова располагает текст в поэме.

Первая и вторая части поэмы написаны двухколонником, где второй столбец выполняет функцию создания параллельного текста. Кроме того, опираясь на слова самой Мнацакановой о построении текстов как партитур, можно утверждать, что две колонки — это две музыкальные «партии».

Говоря об архитектонике своих текстов, Мнацаканова выделяет следующие «строительные единицы»: 1) слово как цельный элемент; 2) слог — тоже как цельный, самостоятельный элемент в его “первозданном” значении и смысле; 3) сочетание этих элементов; их звуковые сцепления [101]. В первой части поэмы «Septuagesima» в обеих колонках мы находим

повторяющиеся элементы в их различных инвариантах, основанных на ассоциациях.

Дж. Янечек подробно описывает приём, которым пользуется здесь Мнацаканова. При работе с материалом композитор может увеличивать или сокращать длительность нот, менять тональность и интервалы, а также использовать повторы. Всё это создаёт ощущение динамизма в музыке. Музыкант, как правило, работает с материалом на одном уровне. В поэзии возможности работы со словом многообразны. Поэт работает над словом на нескольких уровнях: фонетическом, морфологическом, семантическом. Эту особенность поэзии подчеркивает Дж. Янечек, говоря о способе работы Мнацакановой: «...если вариации на фонетическом и морфологическом уровнях довольно схожи с музыкой, с созданием и дальнейшей разработкой мотивов, то уровень семантический открывает перед поэтом неисчерпаемые возможности» [130].

В начале первой части стихотворения Мнацаканова использует семантико-контекстуальную ассоциацию «В Лазарете Сестер Неповинных — сентябрь». Далее она выстраивает строки на ассоциации со словом «сентябрь», а затем — на ассоциации слова «September» с числом «семь». Перевод слова «Septimus» с латинского на русский — «Седьмой» даёт ассоциацию с Седьмым кругом «Ада» Данте. Имя Septimus, как пишет Мнацаканова в письме к Янечеку [130], ассоциативно связано с числом «семь». Это число связано не только с названием месяца, кругами ада и рая, но и с семью частями поэмы и католической заупокойной мессы. Данные ассоциации, как мы видим, семантические. Такой способ работы над текстом можно сопоставить, как уже было сказано выше, с работой композитора — развитие мотивов.

Далее в тексте поэтесса разбивает слова на значимые единицы. «Так, едва делится на е-два — как при чтении нараспев; при этом ясно выделяется два и возникает целый ряд повторений-вариаций, два перерастает в три, а потом во много. Ли, в свою очередь, превращается в либо, затем enjambement и, наконец, метатеза — бы-ло [130]. При этом

единственный Брат Септимус оборачивается целой когортой “невидимых братьев”», — пишет Янечек [130]. Многократное повторение одних и тех же элементов в двух «партиях» усиливает, удваивает эмоциональное впечатление от текста, заданное в начале образом гноящихся «пустых глазниц», олицетворяющим переживание боли, граничащей со смертью. Этот же приём использован во второй части поэмы, где продолжает звучать тема смерти.

В третьей части поэмы «Песня гнойных сестер» расположение текста на странице можно назвать традиционным, так как присутствует выравнивание по левому краю. Кроме того, традиционность выражается и в том, что стихотворение написано в силлабо-тонической системе. Отметим, что традиционность приёмов стихосложения объясняется в данном случае ещё и тем, что эту часть поэмы Мнацаканова придумала первой и позже записала по памяти, то есть метр, рифма, строфа выполняют здесь мнемоническую функцию.

Ключевым визуально-графическим приемом в данном случае становится прописной шрифт, функция которого здесь — интонационно-партитурная, то есть определяющая силу звучания за счёт накала эмоций. Мнацаканова пишет, что «Песня гнойных сестер» была написана первой из семи частей поэмы, отсюда, можно сделать предположение, что прописной шрифт также акцентирует внимание на значимости текста для самого автора.

«Песня гнойных сестёр» имеет песенную фольклорную основу, выражающуюся в использовании автором ритмико-синтаксического параллелизма:

**ЛЕЙСЯ ЛЕЙСЯ ПОСТЫЛАЯ КРОВЬ
РАСПОЛЗАЙСЯ ПОСТЫДНАЯ ПЛОТЬ
СУКРОВИЦЕЮ ПЛОТНОЙ ПРИКРОЙ
ГЛАЗ НЕВИДЯЩИХ СТУДЕНЬ ГУСТОЙ
ГЛАЗ НЕЗРЯЧИХ ОСТУДУ И ЗНОЙ
ОКРОПИ НЕПРОЛИТОЙ СЛЕЗОЙ**

[68, с. 265].

Музыкальная структура, таким образом, проникает и в ритмико-синтаксический строй текстов Мнацакановой.

В начале пятой части «Песня милосердного брата» текст располагается в одну колонку, но далее, как пишет Дж. Янечек, возникает секвенция, ядром которой становится сочетание согласных «бр»: *бродит, брат, бред, сентябрь*, и текст разворачивается по ширине всей страницы, переставая уместаться в узких колонках [130].

Беспробельная запись текста без знаков препинания, а также голофрастические конструкции: «бродитбратбродитбрелитбрелбратбродбро» создают ощущение увеличения темпа читаемого текста, подобно смене темпа в музыкальном произведении:

**бродитбратбродитбрелитбрелбратбродбро
дитбрелет в беде в беде в дожде в дождь в дожде вежды струятся слепятся
дождедаждьдаждьдаждьдаждьнам днесьднесьвесвь беде
в беде в воде везде вбевеводе в аду в воде в дожде
по колено в беде
везде вездеведевездежде**

[68, с. 268].

Этот же приём расположения текста на странице — беспробельная запись текста использован и в шестой части поэмы. Возникнув в эпоху Средневековья как разновидность католической мессы, реквием стал воплощением христианского представления о смерти как переходе от временного к вечному, от страха, скорби, страдания к покою, свету, надежде. Неслучайно в шестой части поэмы появляются слова с семантикой света на русском и латинском языках. Причём в тексте актуализируется антиномия свет — кровь: образ льющейся крови в начале трансформируется в льющийся свет в конце. Образ льющейся крови-света воплощён в форме беспробельной записи текста без знаков препинания, таким образом создаётся впечатление непрерывного потока. Это ощущение усиливается за счёт повторения однокоренных слов и образования созвучий. Отсутствие знаков препинания автоматически увеличивает темп чтения:

**брат смертельно слепят слепят ах болят ах светят ах слепят ах
слепятся светятся сомкнулись сестрицы лейтесь лейтесь летите
летите летите сестрицы летели светили смеялись сомкнулись
сестрицы летите сестрицы слейтесь лейте летите летите сестрицы
светились светитесь святитесь святитесь слейтесь светом лейтесь**

[68, с. 270].

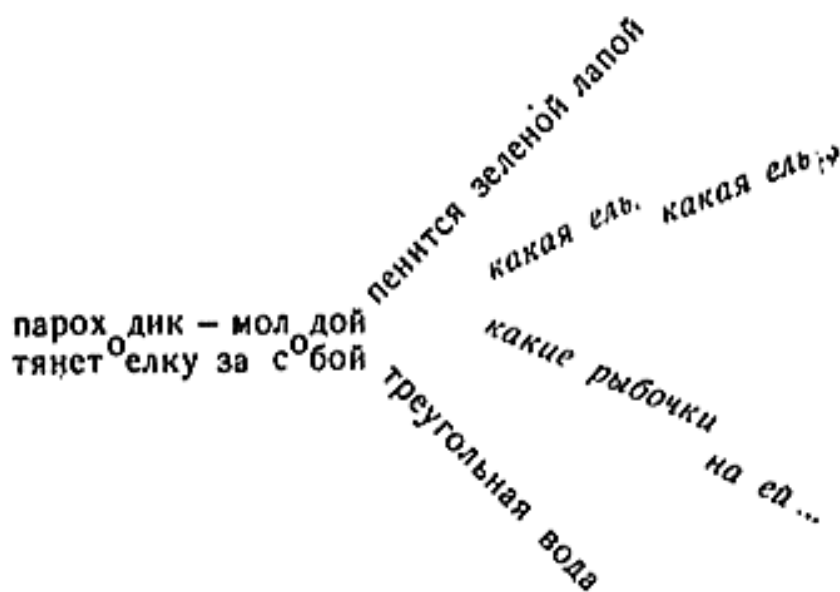
Последняя, седьмая часть поэмы «Осень в лазарете невинных сестёр» совмещает в себе несколько вариантов расположения текста на странице: членение на несколько вертикальных потоков, выполняющее функцию создания полифонии или хора голосов, беспробельная запись текста, выделение интонационно значимых фрагментов отступами, фигурные стихи.

Дж. Янечек, анализируя седьмую часть поэмы, отмечает связь формы расположения текста на пространстве страницы с барочными стихами, о чём свидетельствует ясно очерченная форма данного фрагмента [130]. Он также говорит о визуальной хаотичности центральной части фрагмента и упорядоченности финала, в котором текст обретает форму креста. Сама поэтесса в письме Янечеку говорила о том, что замышляла седьмую часть как гибрид сонаты и фуги. Янечек выделяет взаимосвязь визуального и музыкального аспекта данной части, говоря, что более всего этот текст близок сонате: «Два первых блока представляют, соответственно, главную и побочную партии, хаотичный фрагмент — развитие, а финальный крест — репризу изначальных тем и возвращение к упорядоченности» [130].

Особое внимание обратим на визуальный компонент текста, восходящий к традиции фигурных стихов.

Первые фигурные стихи относятся ещё к III веку до нашей эры. Поэтом Симмием были написаны стихотворения «Секира», «Крылья» и «Яйцо», их визуальный облик напоминал эти предметы. Фигурные стихи были распространены в европейском барокко в России в XVII—XVIII веках, их писали С. Полоцкий, А. Сумароков и Г. Державин. С. Бирюков пишет о связи формы текстов С. Полоцкого и их содержания [10].

В первой половине XX века с фигурными стихами экспериментировали дадаисты и итальянские футуристы, а также русские символисты и футуристы. Говоря об истории жанра в России, то после футуристов до 1970-х гг. в советской визуальной поэзии было затишье. Возрождение жанра фигурных стихов происходит в творчестве А. Вознесенского вместе с публикацией «изопов» — опытов изобразительной поэзии, соединяющих слова и графику.



[23, с. 113].

С. Бирюков так характеризует изобразительную поэзию Вознесенского: «Фигурные стихи продолжают жить, вернее, оживают после долгой полосы запретов. Особенно активен в фигуристике Андрей Вознесенский, умудрившийся ещё в начале 1970-х включить в одну из своих книг “изопы”» [15, с. 67]. Об изопах также пишет Д. Суховой: «...стали широко известными — буквы складывались в иконическое изображение, актуализировавшее содержание текста в целом». При этом исследовательница отмечает, что эти опыты нельзя назвать новыми, но из-за отсутствия доступности альтернативных примеров такой поэзии в советское время

влияние визуального творчества Вознесенского, в частности, «изопов», на визуальную поэзию в целом невозможно переоценить [108, с. 14].

Так, фигурные стихи базируются на собственно поэтическом содержании, которое воплощается в тексте через уподобление сущности форме выражения. Эти формы легко узнать, они подсказываются самими названием, темой стихотворения, примечаниями.

Финал седьмой части «Resurgam» («Я воскресну») поэмы Мнацакановой «Осень в лазарете невинных сестёр» имеет фигурный элемент:

верю! веришь? приду! credo! гряду
рядом я рядом я взглядом
ядом белым ядом невидимым
я чудом я мигом я мимо
я рядом я шагом credo
я верю! CREDO! credo PE
кою волною грозой я шагом я мигом я мимо resurgam волною PE
кою волною я верю! CREDO! приду CREDO! гряну credo PE
квием, реквием, упокой! requiem aeternam resurgam requiem PE
сургам рекою волною водою весною resurgam resurgam PE .
чною травую resurgam рекою волною RESURGAM волною
я шагом я рядом resurgam я бродом я бредом
я с небом я светом resurgam я смертью я с веком
я вестью невестой из гроба resurgam восстану
я рядом я громом RESURGAM resurgam
я небом resurgam! восстану я гряну
RE
SU
RG
AM
RESURREXIT
RE
SU
RG
AM
RE
SU
RG
AM

*E. Netzkowa (Е. Мнацаканьян)
Москва 1971 — Wien 1988*

[68, с. 283].

Дж. Янечек, трактуя данный визуальный фрагмент, обращает внимание непосредственно на форму креста, лежащую в основе элемента [130].

Стихи в форме креста имели в европейском средневековье богатую традицию. И. Сахно в статье «Визуальная риторика фигурных стихов в поэзии раннего средневековья» объясняет смысл формы креста в фигурных стихах. Он акцентирует внимание на многозначности и многогранности символа, отмечая, что он мог обозначать страдания, жертву Иисуса Христа, древо вечной жизни, «памятник победы над дьяволом» [96]. Последнюю интерпретацию символики креста использует Янечек при анализе поэмы

Мнацакановой: крест — «не только орудие страдания, но и обещание будущего спасения, символ победы над нынешними врагами» [130]. Мысль исследователя соотносится с общей концепцией реквиема как музыкального жанра, ставшего воплощением христианского представления о смерти как переходе от временного к вечному, от страха к скорби. Неслучайно крест по вертикали складывается из слова «ressurgam» («я воскресну»), завершая переход от темы смерти в начале поэмы к теме воскрешения.

Однако в приведенном отрывке из поэмы Мнацакановой видится не только крест, но и цветок, стеблем которого и является крест. Такое расположение текста может быть ассоциативно связано с темой смерти и возрождения. С одной стороны, цветы кладут на могилу, что вызывает ассоциации со смертью, с другой — цветы выступают в качестве символа жизни.

Имеет значение и то, форму какого цветка принимает текст Мнацакановой. Можно предположить, что изображена роза, в средневековье и в христианской традиции тесно связанная с фигурой Христа и символизирующая мучение, скорбь, страдание и самопожертвование, что соотносится с эмоциональным посылом поэмы, лирическая героиня которой испытывает душевные и физические муки. Кроме того, в финале поэмы происходит отождествление лирической героини с фигурой Христа, о чём свидетельствуют фразы: восстану из гроба, воскресну, *ressurgam*. При этом стебель розы отчетливо напоминает крест и, как было сказано ранее, символизирует вечную жизнь и «победу над дьяволом».

Так, финальная часть поэмы, завершающаяся фигурным элементом, объединяет звучащие в поэме темы — смерть и возрождение, сводя их в единое пространство и тем самым осуществляя замысел реквиема как жанра — переход от скорби и смерти к воскрешению и вечной жизни. В отличие от традиционных фигурных стихов, где форма повторяет предмет того, о чём говорится в тексте, форма текста Мнацакановой символична и

полисемантична, она не повторяет внешне предмет поэтического высказывания, но структурирует текст, возвращая его к упорядоченности.

Кроме собственно текстовых элементов, визуально представляющих какую-либо форму, в текстах Мнацакановой присутствует также «лесенка».

Расположение текста лесенкой имеет в русской поэзии богатую традицию и, в первую очередь, конечно, вызывает ассоциации с творчеством В. Маяковского, хотя поэтами «лесенка» стала использоваться уже в XIX в., но, по словам И. Борисовой, использовалась нечасто, выборочно в некоторых строчках, разбивавшихся на две ступени [19]. А. Жовтис в статье «В рассыпанном строю... (Графика современного русского стиха)» совершает экскурс в историю данного графического приёма, утверждая, что предшественником Маяковского в графической композиции стиха был А. Белый, уже в книге «Золото в лазури» разрушивший рифменную схему классической метрики. Он дробил строки на отдельные рифмующиеся, часто через несколько строк, короткие звенья [33].

Земля отлетает...
Вино
мировое
пылает
пожаром
опять:
то огненным шаром
блистать
выплывает
руно
золотое,
искрясь [8].

Для Белого и Маяковского разделение длинных строк на более короткие было не просто графическим приемом, а выступало в качестве ритмического оформления, то есть способствовало чтению каждой из «ступеней» «лесенки» как новой строки, так как заставляло делать паузы перед каждой из таких строк. Так, стихотворение читалось таким способом, каким рекомендовал его автор [33].

В XX в. «лесенка» продолжает использоваться поэтами, в частности, А. Вознесенским, Л. Мартыновым, А. Твардовским. «Лесенка» в их творчестве становится знаком определенного содержания (особой экспрессивности, ораторских интонаций, высокой гражданственности и т. д.). Кроме того, к концу XX в. «лесенка» закрепилась как один из двух типовых способов набора текста. Этому предшествовало то, что в середине 1980-х гг. издаваемый поэтический текст проходил через несколько этапов производства книги: отбор текстов, редактирование, набор, оформление книги, корректура. В ходе этой работы авторское видение текста могло искажаться, о чём пишет Д. Суховой: «В результате получался понятный читателю (понятность выдвигалась в советское время как один из главных критериев качества литературной продукции), типовым способом набранный текст в одном из двух вариантов. Это или “квадратики” строф, или — существенно реже — “лесенка”, наследующая творческому методу Андрея Белого, пущенному в массы поэтической практикой Владимира Маяковского» [108, с. 74].

Распространенность «лесенки» как способа набора текста объясняется не только установкой на удобочитаемость, но и ограниченностью возможностей печатной машинки — компьютеры в 1980-х гг. только начали появляться и их было мало. Параллельно существовала «самиздатовская» традиция, в которой допускалось большее разнообразие визуальных поэтических текстов.

В современной поэзии, как утверждает Суховой, основываясь на результатах анкетирования авторов, «лесенка» используется в 22 случаях из 37 (59 %), причём для обозначения пауз и интонаций данный приём используют 7 человек (19 %). Одни поэты используют «лесенку» для подражания Маяковскому или «передразнивания» его стилистики, другие — для создания диалога с классиком. Так, ключевая тенденция развития русской поэзии конца XX — начала XXI века — авторская интерпретация формального элемента [108, с. 75].

Отметим, что в поэзии Мнацакановой отсутствуют стихотворения, целиком написанные «лесенкой», однако в её текстах есть фрагменты, в которых использован данный графический приём. Особенно ярко он показан в книге «Das Buch Sabeth».

В стихотворении из четвертой части «Des Irae» («День гнева» — секвенция в католической мессе) «лесенка» выполняет интонационно-партитурную функцию, отделяя паузами друг от друга слова и слоги и акцентируя внимание читателя на их автономности.

Выделение семантической автономности языковых единиц (в том числе мельчайших) — ключевой приём в поэзии Мнацакановой. Первые две строки заканчиваются столбцами, в которых мы видим вертикальную запись слов, имеющих между собой параномасическую связь: бездомной — бездельной — бездетной / безнадзорной — подзаборной. Приставка *без* становится семантическим ядром стихотворения и в последующих строках выделяется в качестве самостоятельного элемента, усиливая настроение одиночества и сиротства, заданное в первых строках. Стихотворение завершается словом «залечить», выделенным двумя слэшами, что нарушает автоматизм восприятия и обозначает для читателя смысловую значимость данного элемента. «Лесенка», таким образом, выполняет в стихотворении № 8 из четвертой части книги «Des Irae» традиционную интонационно-партитурную функцию, а также функцию автономизации языковых элементов.

собачья
 залечь
 собачья
 бездомной
 бездельной
 бездетной

 собачья
 собачья
 залечь
 безнадзорной
 подзаборной

 собачья
 без
 дельной
 без
 домной
 без
 бедной
 без

 НАДЗОРНОЙ
 без
 НАДЕЖНОЙ
 без
 без

 надежной собачья без без бе
 дноя без
 надежной собачья
 залечить
 / залечить/

[68, с. 224].

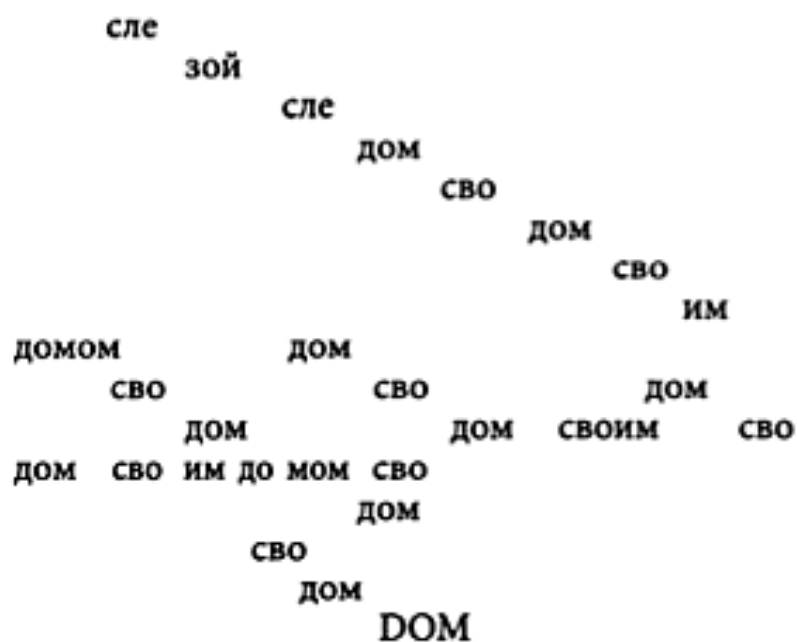
Другое стихотворение, «выюга дороги», также имеет форму «лесенки». При этом в тексте актуализирован и другой визуально-графический приём — «немотивированные» пробелы. Если смотреть на текст по вертикали, то он разделен на столбцы, а пробел между третьим и четвертым столбцом напоминает деление на такты — в нотной записи такты отделяются друг от друга вертикальной чертой. Слова по вертикали связаны паронимически

(беспредельные — параллельные, продольно — предельно), а по горизонтали — семантически, складываясь в фразы: (беспредельные флейты неба / предельно / продрогли). Таким образом, «лесенка» в данном случае, кроме привычной интонационно-партитурной функции, обеспечивает возможность многонаправленного чтения, связывая слова по горизонтали.

	V	
	вьюга дороги	
беспредельные флейты		
	— продольно —	
параллельные флейты века		
	— предельно —	
	продрогли	
	предельно	продрогли
	пределы	пределы
		до неба
		продрогли

[68, с. 49].

В стихотворении № 9 из четвертой части книги «Das Buch Sabeth» «Des Irae» «лесенка», как и в предыдущих стихотворениях, обозначает автономность каждого элемента, но также выполняет семантическую функцию. Стихотворение завершается словом «DOM». Так, стихотворение изображает дорогу домой:



[68, с. 51].

Итак, расположение текста Мнацакановой на странице имеет множество вариантов, такие, как «традиционная» запись текста с выравниванием по левому краю, членение текста на несколько вертикальных потоков, беспробельная запись текста, фигурные приёмы, «лесенка». Ключевой особенностью творчества Мнацакановой является структурирование текста по типу музыкальной партитуры, что находит своё отражение в визуальном графическом облике текста, в том числе, в его расположении на пространстве страницы. Таким образом, все приёмы расположения текста оказываются связаны с музыкальным началом творчества поэтессы.

1.2. Особенности шрифтовой акциденции в текстах Е. Мнацакановой

Истории и функциям шрифтов посвящено множество работ по теории и практике полиграфии. Исследователями (Клюканов [54], Колегаева [50]) неоднократно отмечалась смыслообразующая функция шрифта, то есть его способность актуализировать дополнительные смыслы в тексте. При этом в полиграфической литературе в основном рассматриваются выразительные возможности шрифта для интерпретации текста, взаимосвязь шрифта и вида

издания. Б. Валуенко, один из немногих, отмечает, что существуют литературные произведения, имеющие направленность на определенную типографскую композицию, шрифтовую подачу [22].

При анализе визуального облика текста мы будем ориентироваться на общую терминологию, а не на специальную полиграфическую, поскольку шрифтовая акциденция нас интересует в качестве элемента поэтики литературного произведения, т. е. мы будем обращать внимание на авторское шрифтовое выделение фрагмента текста и художественные функции этого приёма в текстах Мнацакановой.

Зависимость между смыслом текста и конфигурацией шрифта осознавалась писателями и поэтами еще в XVIII в. Так, Сумароков и Тредиаковский выбирали шрифты, а также формат и бумагу для своих произведений. Однако только поэты Серебряного века пришли к идее гармоничного сосуществования вербального и визуального компонентов. В первую очередь, на это повлияло развитие книжного производства, приведшее к отсутствию индивидуальности в визуальном облике текста вследствие унификации шрифтов.

Мысль о безликости печатных шрифтов подтверждают слова самих поэтов Серебряного века. Об этом пишут В. Хлебников и А. Кручёных в манифесте «Буква как таковая»: ««Вы видели буквы их слов — вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы — не буквы, а клейма! А ведь спросите любого из речазей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании. Ведь не оденете же вы всех ваших красавиц в одинаковые казенные армяки!» [118].

Так считает и сама Мнацаканова, которой был необычайно близок подход В. Хлебникова к творчеству и рукописный способ работы над текстом. В идеале, как считала поэтесса, следует издавать рукописи.

Рукописная манера работы, отрицание компьютерных технологий говорит о невозможности поэтессы ограничиваться каким-либо одним

способом письма, что, в свою очередь, подчеркивает многомерность, объёмность её творчества, включающего в себя различные визуальные элементы. Отсюда шрифт для Мнацакановой — как инструмент самовыражения, так и визуально-графический инструмент, несущий дополнительную смысловую нагрузку.

Т. Семьян в монографии «Визуальный облик прозаического текста» выделяет несколько функций шрифтов: интонационно-партитурная, смыслообразующая, функция эмоционального ключа, функция «натурализации» текста. В нашей работе при анализе текстов поэтессы будем опираться именно на эту классификацию [100, с. 120].

Для Мнацакановой характерно использование разного вида шрифтов на плоскости страницы: прописной, курсив, полужирный, подчеркивание, иностранный — всё это создаёт сложную систему интонирования текста, как, например, в книге в семи частях «Jelmoli», которая представляет собой сложную форму синтеза различных музыкальных жанров: утренняя молитва (Preghiera), сказ о Эмилии Эльмолии, близкий жанру оратории, в который могли быть включены повествования о жизни святых, и номера из «Реквиема»: *Lacrimosa* и *Luce (Lux) Aeterna*. Многообразие шрифтов в книге «JELMOLI» создаёт эффект полифонии. Так, в приведённых ниже отрывках с помощью прописного шрифта и курсива в тексте создаётся трёхголосие. Полужирный шрифт здесь играет роль усиления звука (*forte*).

открой мне ОТКРОЙ О, ЕЛЬМОЛИ, открой мне
ELMILI
... ..БЕЗМОЛВНО? *ответь мне ЕЛЬМОЛЛИ* *скажи мне открой мне БЕЗМОЛВНО, открой мне БЕЗМОЛВНО*
ЕЛЬМОЛИ *открой мне EMILLI*

ЭЛЬМИЛЛИ ОТКРОЙ о ЭЛЬМИЛЛИ ОТКРОЙ о ЭЛЬМОЛИ ОТКРОЙ мне ЭМИЛЛИ откуда
откуда остуда откуда остуда на сердце ОТКУДА на сердце остуда откуда откуда
ЕЛЬМОЛИ на сердце остуда откуда остуда остуда ОТКРОЙ о ЕЛЬМОЛИ открой мне
открой мне откуда на сердце остуда открой мне откуда остуда *оттуда откуда откуда*
остуда ЭЛЬМИЛИ, открой мне ЭМИЛЛИ откуда остуда на сердце откуда открой мне
отсюда остуда откуда на сердце откуда на сердце на сердце остуда откуда
на сердце остуда откуда откуда ЕЛЬМОЛИ безмолвно на сердце безмолвно на сердце ЭЛЬМИЛИА
остуда ЕЛЬМОЛИ Oh, MOLI ELMOLI о MOLI ELMOLI, oh molvi, ELMOLI ЕЛЬМОЛИ открой мне
до боли того ли О, МОЛВИ открой мне ОТКРОЙ мне, ЕЛЬМОЛИ, открой мне открой мне о молви

[68, с. 278].

ЭЛЬМИЛЛИ ОТКРОЙ о ЭЛЬМИЛЛИ ОТКРОЙ о ЭЛЬМОЛИ ОТКРОЙ мне ЭМИЛЛИ откуда
откуда остуда откуда остуда на сердце ОТКУДА на сердце остуда откуда откуда
ЕЛЬМОЛИ на сердце остуда откуда остуда остуда ОТКРОЙ о ЕЛЬМОЛИ открой мне
открой мне откуда на сердце остуда открой мне откуда остуда оттуда откуда откуда
остуда ЭЛЬМИЛИ, открой мне ЭМИЛЛИ откуда остуда на сердце откуда открой мне
отсюда остуда откуда на сердце откуда на сердце на сердце остуда откуда
на сердце остуда откуда откуда ЕЛЬМОЛИ безмолвно на сердце безмолвно на сердце ЭЛЬМИЛИА
остуда ЕЛЬМОЛИ Oh, MOLI ELMOLI o MOLI ELMOLI, oh molvi, ELMOLI ЕЛЬМОЛИ открой мне
до боли того ли О, МОЛВИ открой мне ОТКРОЙ мне, ЕЛЬМОЛИ, открой мне открой мне о молви

ELMOLI ЭЛЬМИЛЛИ ЭЛЬМИЛЛИ EMOCCI ЭМИЛЛИ ELMOLI

ОТКРОЙ КНИГУ БОЛИ

[68, с. 304].

Рассмотрим поочерёдно семантику и функции шрифтов, используемых Мнацакановой в текстах.

Прописной шрифт, как утверждает Т. Семьян, служит для «передачи увеличения силы голоса и усиления эмоций» [100, с. 120] и создаёт интонационно-динамическую интерпретацию текста. О функции прописного шрифта как эквиваленте повышения голоса пишет также Дессон [32].

Данная функция прописного шрифта присуща и текстам Мнацакановой, в частности, в «Книге детства», в «Диалоге 2» прописной шрифт имитирует крик:

**2. 0000 Дочь 000Дочь
0000 ТЕСНО, ДОЧЬ!**

[68, с. 72].

О ДОЧЬ!

Помни!

О ПОМНИ!

[68, с. 81].

Подобный пример мы находим и в отрывке из поэмы «Осень в лазарете невинных сестёр» [68, с. 259—285]. Слова, выделенные прописным шрифтом, также создают иллюзию крика. Этот эффект усиливается за счёт восклицательной интонации:

по колено в беде
Бродит бред
БРАТ!
КАК БОЛЯТ!
КАК БРАТ!
СТРУЯТСЯ!
вездевбеде воде в воде вдожде в беде
везла
весела вдожде в воде

весела
везла

весела всегда
слегла
залегла

[68, с. 267].

Прописной шрифт у Мнацакановой не только маркирует переход на крик, усиление звука, но и подчеркивает глубину переживаемых лирическим субъектом эмоций. При этом, в одном слове могут соединяться различные типы шрифтов: печатный, курсив, полужирный, что обозначает сильнейший эмоциональный накал:

СКАЖИ, О JELMOLI,
такая давно ли, что
ночью смертельной
ТАКОЮ смертельно

[68, с. 304].

**СКАЖИ, НЕ ОНА ЛИ
слепую слепая ТАКОЮ
смертельной и точит
и гложет смертельной**

ТАКОЮ ночами смертельно?
**СКАЖИ, НЕ ОНА ЛИ, не та ли,
что гложет, и душит, и точит
ночами, и давит, и душит**

[68, с. 321].

Кроме того, Мнацаканова использует прописной шрифт для маркирования лексических повторов. Так, в уже упомянутой нами книге «Jelmoli» [68, с. 301—333] акцентируется внимание читателя на имени собственном JELMOLI и его инвариантах: ЭЛЬМИЛИ, ЕЛЬМОЛИ, ELMOLI и т. д. Повторы в текстах Мнацакановой неслучайны, ведь, как утверждает В. Руднев, при редуцированности грамматики и синтаксиса в её стихах, «смысл формируется от повторения и варьирования» [92]. Иными словами, как и в музыкальной партитуре, в текстах Мнацакановой присутствует ограниченное количество знаков-слов, поэтому новые смыслы образуются вследствие их варьирования.

Особенно ярко этот приём показан в книге «DAS BUCH SABETH» [68, с. 107—233], во второй части «НАСТАНЕТ МАРТ» [68, с. 145—173], где прописным шрифтом выделены несколько слов: НАСТАНЕТ, МАРТ, СМЕРТЬ, СВЕТ, а также их инварианты. Варьирование этих слов открывает читателю магистральную тему цикла — смерть и возрождение. В этой же книге прописным шрифтом маркирован рефрен «НЕ ЗАБУДЬ ИД МАРТА», отсылающий читателя к пьесе Шекспира «Юлий Цезарь», благодаря которой стала крылатой фраза «Ид марта берегись». Этот рефрен подчеркивает ещё одну тему книги — память. В книге также встречается подобный случай выделения прописным шрифтом аллюзии. Строка «НА СВЕТЕ МАРТА НЕТ» [68, с. 107—233] отчётливо перекликается со строкой из стихотворения А. Тарковского «Жизнь, жизнь»: «На свете смерти нет...».

СМЕРТНЫЙ! НЕ ЗАБЫВАЙ ИД МАРТА!
сматерью...на...станет...на...стигнет...на...стонет...на...гонит...
и свет настанет будто март настигнет настанет настамнет наснет гаснет
угаснет марта свет гаснет
БЕССМЕРТНЫЙ! НЕ ЗАБУДЬ ИД МАРТА!
и свет нагрянет будто март настанет **БУДТО МАРТ БУДТО МИР**
и с Мертвым март и март и мертв и мертв и март **И МИР**
О МЕРТВЫЙ! НЕ ЗАБЫВАЙ ИД МАРТА!

[68, с. 141].

В другой части книги, «Песнь Песней» [68, с. 233—259] автор делает акцент на рефрене «**ЛЮБОВЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ**», выделяя фразу прописным шрифтом. Многократное повторение этой фразы раскрывает тему текста — любовь, побеждающая смерть.

любовно
 любовью раз
 резаны
 смерть
 пре
 кращает
 нас
 пре
 вращает
 нас
 ЛЮБОВЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ
 расколота смертно
 черепом разрезана
 смертью
 рас
 колоты смертью
 раз
 резаны
 смертельно
 смерть пре раз
 битые
 рывает на смерть раз
 нас двенадвое рывает нас на
 на битые двое
 двое раз на
 двое смерть разрывает нас на
 двое
 на
 двое

[68, с. 239].

В поэме «Осень в лазарете невинных сестёр» полужирным прописным шрифтом выделено слово **СМОТРОВАЯ**. На фоне текста, напечатанного прописным шрифтом, слово, напечатанное полужирным шрифтом, приобретает особый смысл. Действительно, для лирического субъекта смотровая — место, с которым у него связаны сильные, травматические воспоминания:

**НИКОГДА НЕ ЗАБЫТЬ:
СМОТРОВАЯ
НИКОГДА НЕ ЗАБЫТЬ:
СМОТРОВАЯ
НИКОГДА НЕ ЗАБЫТЬ:
СМОТРОВАЯ**

[68, с. 275].

Также прописным полужирным шрифтом автор выделяет названия больничных вывесок, таким образом, этот шрифт выполняет функцию натурализации текста, которой А. Реформатский называл «такие способы организации текстового фрагмента, которые имитируют первоначальный вид документа».

**«СМОТРОВАЯ»... Никогда... не забыть:
«СМОТРОВАЯ». «БУФЕТ».
«ПРОЗЕКТОРСКАЯ».
Никогда не забыть: «СМОТРОВАЯ».
«СМОТРОВАЯ». Не забыть.**

[68, с. 269].

В книгах и циклах стихотворений прописным шрифтом у Мнацакановой может быть выделено целое стихотворение — кульминационная часть, выражающая наибольшее эмоциональное напряжение. Именно этот приём использует поэтесса в третьей части поэмы «Осень в лазарете невинных сестёр» — «Песня гнойных сестёр» [68, с. 269].

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ ПЕСНЯ ГНОЙНЫХ СЕСТЕР

ГОСТЬЕЙ ГНОЙНОЙ НЕЗВАННОЙ ХОЖУ ПО ДОМАМ
ЛИСТЬЯ ГНОЙНЫЕ ШЛЕЙФОМ БЬЮТ ПО НОГАМ
ГНОЙНЫХ ЛИСТЬЕВ КОРОНА СИЯЕТ ВЕНЦОМ
ВЫСОКО НАД БЕСКРОВНЫМ ЛИЦОМ

ГОСТЬЕЙ ГНОЙНОЙ ПРОЙДУСЬ ПО ЗЕМЛЕ
ПО ГНИЮЩЕЙ ОПРЕЛОЙ СТЕЗЕ
ЛИСТОПАД ЛИСТОПАД ЗОЛОТОЙ
НИКОГДА НЕ ВЕРНУТЬСЯ ДОМОЙ

АХ НЕ НАДО МНЕ БОЛЬШЕ РОДНИ
СКРОРОТАЮ НЕДЛИННЫЕ ДНИ
СХОРОНЮ ЗАПОЗДАЛЫЙ СВОЙ ВЕК
В ЛАЗАРЕТЕ НЕДОЛГИХ КАЛЕК

ЛЕЙСЯ ЛЕЙСЯ ПОСТЫЛАЯ КРОВЬ
РАСПОЛЗАЙСЯ ПОСТЫДНАЯ ПЛОТЬ
СУКРОВИЦЕЮ ПЛОТНОЙ ПРИКРОЙ
ГЛАЗ НЕВИДЯЩИХ СТУДЕНЬ ГУСТОЙ
ГЛАЗ НЕЗРЯЧИХ ОСТУДУ И ЗНОЙ
ОКРОПИ НЕПРОЛИТОЙ СЛЕЗОЙ

ЛИСТОПАД ЛИСТОПАД ЗОЛОТОЙ
НИКОГДА НЕ ВЕРНУТЬСЯ ДОМОЙ
НЕ УЙТИ ОТ ПОГИБЕЛИ ЗЛОЙ
НЕ СОЙТИ СО СТЕЗИ РОКОВОЙ

[68, с. 269].

В перечисленных выше случаях прописной шрифт, несомненно, выполняет смыслообразующую функцию, пример которой мы находим и в эссеистической прозе поэтессы. В «Маленьком рассказе» [68, с. 27] Мнацаканова выделяет две группы слов. Одна из них связана с чтением и письмом: ЧИТАТЕЛЬ, НАПИСАННОЕ, НАПЕЧАТАННОЕ, ПИСЬМЕННОЕ, РАБОТА. Другая группа имеет семантику одиночества: ОДИНОЧЕСТВО, ОДИН, ОДНО. Слова, напечатанные прописным шрифтом, выражают творческую философию Мнацакановой — поэт должен работать в добровольной изоляции.

... .. Но есть еще одна причина, и об этом рассказано на предыдущих страницах: Автор, работающий Автор, не может думать о Читателе, потому что Он — АВТОР — он и Читатель, и Свидетель, и... и... Судья, и... Критик, и... он также и — РАБОТА, — Работа — это он и есть, Автор, сам Автор. Он — Работа. И он — работает. А работая — возможно думать лишь о работе, только лишь о Работе.

[68, с. 17].

Несколькими строками выше я сказала — БЕСПРЕДЕЛЬНОЕ ОДИНОЧЕСТВО есть фантом и порождение фантазии Автора. Прибавлю теперь: фантом, существующий лишь на бумаге и в беспредельных пределах фантазии Автора.

Работая в ОДИНОЧестве, Автор не ОДИНОК. Он знает: Да. Он — Автор, автономное существо, совершающее свою жизненную задачу.

[68, с. 20].

Чуть менее узким спектром функций у Мнацакановой обладает курсив: написание эпиграфов, создание параллельного текста, обозначение иностранной речи. Мы остановимся подробнее на двух последних функциях.

Стихотворение из книги «Песнь Песней» написано двухколонником. Смысл такого расположения текста на странице в многовариантной возможности чтения: как по горизонтали, так и по вертикали. В правом столбце превалируют глаголы: улыбаюсь, упиваюсь, удивляюсь, а в левом — наречия. Причём слова напечатаны курсивом и представляют собой цепочку созвучий, как, например: *судорожно — безбрежно — безудержно — безгрешно*. Курсив здесь, с одной стороны, выполняет интонационно-партитурную функцию, с другой — функцию эмоционального ключа, усиливая общий эмоциональный фон текста за счёт перечисления состояний: *судорожно, безудержно* и т. д.

расколотым надвое черепом	<i>судорожно</i>
тебе улыбаюсь тебе улыбаюсь	<i>судорожно</i>
тебе улыбаюсь тебе улыбаюсь	<i>безбрежно</i>
тебе	<i>судорожно</i>
тебя	<i>безбрежно</i>
тобой	<i>безудержно</i>
тобой	<i>безоружна</i>
улыбаюсь	<i>судорожно</i>
тебе упиваюсь тебя удивляюсь	<i>безбрежно</i>
мы прекращаем	<i>безбрежно</i>
нас	<i>безудержно</i>
любовь	<i>суженый</i>
продолжает	<i>суженый</i>
нас	

[68, с. 224].

В книге «Jelmoli» [68, с. 301—333] курсивом выделены повторяющиеся и созвучные друг другу слова. Запись сплошным текстом без знаков препинания отсылает читателя к традиции потока сознания, а также актуализирует магический, сакральный смысл выделенных курсивом слов, что соотносится с названием первой части книги «Молитва» [68, с. 307]:

ЭЛЬМИЛЛИ ОТКРОЙ оЭЛЬМИЛЛИ ОТКРОЙ оЭЛЬМОЛИ ОТКРОЙ мне ЭМИЛЛИ откуда
откуда остуда откуда остуда на сердце ОТКУДА на сердце остуда откуда откуда
ЕЛЬМОЛИ на сердце остуда откуда остуда остуда ОТКРОЙ о ЕЛЬМОЛИ открой мне
открой мне откуда на сердце остуда открой мне откуда остуда оттуда откуда откуда
остуда ЭЛЬМИЛИ, открой мне ЭМИЛЛИ откуда остуда на сердце откуда открой мне
отсюда остуда откуда на сердце откуда на сердце на сердце остуда откуда
на сердце остуда откуда откуда ЕЛЬМОЛИ безмолвно на сердце безмолвно на сердце ЭЛЬМИЛИА
остуда ЕЛЬМОЛИ Oh, MOLI ELMOLI о MOLI ELMOLI, oh molvi, ELMOLI ЕЛЬМОЛИ открой мне
до боли того ли О, МОЛВИ открой мне ОТКРОЙ мне, ЕЛЬМОЛИ, открой мне открой мне о молви

[68, с. 305].

Кроме того, Мнацаканова маркирует курсивом иностранную лексику. В монографии «Визуальный облик прозаического текста» Т. Семьян пишет, что «маркированные иноязычным шрифтом слова воспринимаются как

зрительный раздражитель, визуальный знак другого культурного кода» [100, с. 137]. У Мнацакановой иноязычный шрифт используется не с целью «остранения» слова, а для того, чтобы показать, что все языки подчиняются единому звуковому началу. В книге «DAS BUCH SABETH» [68, с. 107—233] в одном звуковом ряду оказываются латинские и русские слова, созвучные между собой.

В поэме «Осень в лазарете невинных сестёр» [68, с. 259—185] иноязычная лексика маркирована полужирным шрифтом. Слова из русского (язык родины), немецкого (язык новой родины) и латинского (язык вечной родины — музыки) языков встают здесь в единый звуковой ряд. Однако несмотря на маркированность, иноязычная лексика не выглядит в тексте чуждо, благодаря параномасической связи между русским словом *лейтесь*, латинским *luceateis* (да воссияет им) и немецким *ewig(es)* (вечный, вечно). Данные случаи употребления иноязычной лексики свидетельствуют об относительности выбора Мнацакановой алфавита и орфографической записи, так как для самой поэтессы существует один язык — поэзии и музыки. Иноязычный шрифт здесь выполняет интонационно-партитурную функцию.

вечным **luceat eis** предвечным **luceat** светом вечным **luceat** лейтесь **eis**,
лейтесь **eis** смейтесь **eis** слейтесь **eis** светитесь **eis**
святые **eis** святые **ewig** светом **ewiges** вечным **eis**
лейтесь **eis ewiges eis**
лейтесь **lux luceat eis**
святитесь **ewiges eis**
струитесь **lux perpetua**
светом **luceat eis** лейтесь **luceat eis** слетитесь **luceat** слетитесь **eis**
слейтесь **luceat** светом **eis lux** остылые **perpetua** постылые **perpetua**
лейтесь **luceat eis**
lux слейтесь **luceat** лейтесь **eis** вечно **eis**
лейтесь **ewiges** слейтесь **ewiges** лейтесь **eis** вечно **ewig**
eis разлейтесь **eis lux**
perpetua светом **luceat**
eis разлейся **ewiges** вечно
разлейся **lux** раз
eis
лей
тесь **lux** светом **perpetua** вечным

[68, с. 277].

Таким образом, для Мнацакановой, уверенной в том, что книга должна быть рукописной, шрифт является способом интонирования, расстановки акцентов, передачи смысла, усиления эмоций. Отличительная особенность творчества поэтессы в том, что на плоскости листа она располагает несколько видов шрифтов, что связывает её тексты с музыкальной партитурой и визуально отражает способность поэтессы мыслить объёмно и многомерно.

1.3. Семантика пробелов и пустот в текстах Е. Мнацакановой

Пустоты и пробелы как визуальные приёмы в поэтическом творчестве тесно связаны с мотивом молчания, тишины — одним из характерных мотивов современного поэтического дискурса. Критики и исследователи говорят о том, что «вторжение немоты в литературу становится самостоятельным топосом культурной и литературной жизни» [5, с. 69], что «декларации в защиту молчания ставят их авторов в неловкое положение: ведь произносятся они вслух» [5, с. 69]. Поэты, разочаровавшись в коммуникативном и эстетическом потенциале слова, находят в молчании, немоте средство передачи смысла, не искаженного словом. Эту мысль иллюстрирует высказывание писателя А. Битова: «Пропись, прописная буква, буква закона... Слова, не имеющие смысла. То ли дело смысл, не имеющий слова!» [5, с. 69]. Об ограниченных возможностях слова пишет и В. Нарбикова: «Слова очень приблизительно выражают мысли, ещё приблизительно они выражают чувства» [5, с. 70].

Эстетизация молчания также способствует экономии речевых средств, показывает относительную авторскую свободу от норм языка, нарушает автоматизацию восприятия, решает версификационные задачи.

Проблема пустот и пробелов достаточно разносторонне исследована в работах по литературоведению, культурологии, типографике. Исследователями неоднократно отмечалась знаковая природа пробелов. Среди таких учёных Э. Рудер [91], автор фундаментальной работы по типографике, а также литературоведы Ю. Орлицкий [80] и М. Эпштейн [128].

Они особенно обращают внимание на смысловые возможности пустоты, окружающей сам текст.

Впервые в русской поэзии пустоту как литературный приём использовал А. С. Пушкин. В романе «Евгений Онегин» взаимодействуют друг с другом законченные строфы и пустые строки, представленные графическим эквивалентом. Из обрывающейся строки состоит последняя часть стихотворения «Осень»:

ХII

Плывет. Куда ж нам плыть?

.....

..... [87, с. 512].

Стихотворные тексты, в которых часть текста отсутствует или замещена пунктуационными или типографическими знаками, М. Павловец предлагает называть «нулевыми» или «пустотными», при этом он различает данные понятия: «нулевой» текст — тот, в котором произведение «редуцируется до традиционно обрамляющего основной текст элемента», «пустотный» — тот, в котором «чистое пространство листа обрамляется заголовочно-финальным комплексом» и является значимым компонентом произведения — аналогом молчания или пустоты [85]. Стоит отметить, М. Павловец называет «пустотными» и «нулевыми» исключительно тексты, в которых обнажается пустое пространство страницы, в остальных случаях — целесообразно говорить об использовании визуальных средств для обозначения пустоты [85].

Яркий пример «нулевого» текста — «Поэма конца» эго-футуриста В. Гнедова. Поэмой данное произведение можно назвать лишь условно: оно состоит из жанрового «надзаголовка» и порядкового номера в сборнике и является образцом радикальной минимализации текста. «Поэму конца» можно назвать своеобразным аналогом «4'33''» Дж. Кейджа.

Менее известное произведение, «Лазоревый логарифм» эго-футуриста В. Игнатьева, является аналогом «Поэмы конца». Роль словесной формы в нём

отводится комментарию: «Ввиду технической импотенции — opus И. В. Игнатьева “Лазоревый логарифм”» [72].

Примеры пустотных текстов мы находим у Г. Сапгира («Новогодний сонет», пустотное четверостишие из цикла «Рисунки» книги «Стихи для перстня») и у К. Кедрова («Отсутствующий текст с комментарием»).

Ключевой темой пустота является в творчестве московских концептуалистов, осмысляющих пустоту как проявление хаоса. Мир в произведениях концептуалистов фрагментарен, он распадается на части, рассыпается от «внутренней» пустоты. Отсюда — каталожная структура, лежащая в основе творчества Л. Рубинштейна. Она показывает, что мир лишён причинно-следственных связей, а паузы и пустоты между карточками будто обнаруживают сбои, разрывы в мироздании. Цикл «Тридцать пять новых листов» представляет собой тридцать пять пустых страниц, состоящих только лишь из заголовка и примечания [90, с. 455].

Не всегда «неподцензурная» поэзия вступала в оппозицию официальному искусству. Г. Айги, наследуя традициям русского авангарда, стремился обновить его содержание, вернуть его к духовности. Айги создаёт, по определению Дж. Янчека, «молчащую поэзию» [131]. При этом категория пустоты в творчестве Айги отлична от её изображения у концептуалистов. Для него пустота (тишина, белизна) означает, как пишет Н. Лейдерман, «конечный и искомый итог поэтического откровения», прорыв «к мистической сущности бытия — к “миру-чистоте”» [53]. Сам Айги считал, что молчание в поэзии можно создать только с помощью слова, и если «в шуме мира-как-действия уделять некоторое время «служению тишине», тогда могут возникнуть и способы её выражения, у каждого свои» [53].

Среди поэтов, в стихах которых пустота становится концептуальными, также выделяются Г. Сапгир, Г. Айги, Вс. Некрасов, А. Альчук, И. Ахметьев, С. Сигей.

Е. Мнацаканова не рассматривается критиками-исследователями как «поэт безмолвия», однако в речи по случаю присуждения ей премии Аркадия

Драгомощенко поэтесса высказывает недоверие к выразительному потенциалу слова: «Я не верю, что знаки букв всемогущи. Конечно, им дана большая сила. Но сила эта обманчива» [68, с. 215]. В этой же речи, рассуждая о способах восприятия её поэзии читателями, Мнацаканова говорит, что должен появиться Некто, кто умеет читать «не только знаки партитур, но и то, что не написали знаки, чего не смогла выразить *немота* знаков» [68, с. 216].

Так, одно из ключевых требований Мнацакановой к читателю — это умение «считывать» немоту, и, более того, — распознавать смыслы, скрывающиеся *за* немотой. В этом смысле поэзия Мнацаканова созвучна поэзии Айги, который, по мнению К. Бондаренко, стремясь к отелесниванию текста, расшатывает семантику самого текста, вступая в «нулевой топос». Это «то место, где рядом с языком нет пространства, необходимого для слышания, диалога... Теперь поэтический текст способен на самоисключение — путем оставления себя в кавычках: *за рамкой себя артикулируемого*» [53]. И у Айги, и у Мнацакановой, за этой «рамкой артикулируемого» есть Нечто, что и предстоит распознать читателю.

В эссе о Хлебникове Мнацаканова также обозначает своё понимание категории молчания, близкое, на наш взгляд, мандельштамовскому пониманию молчания как первоосновы мира:

§§. ...все, что двигалась, дышало, пело, — или молча присутствовало на Земле, — все вменяется в эти строфы, все движется, поет и молчит, — и молчит здесь.

Молчание. Как часто оно говорит громче слов. Неизвестно, однако, громче ли, но известно, что — лучше.

Молчание: великое искусство жизни и искусства.

Молчание прекрасно уже потому, что оно бесконечно.

Оно расстилается над нашей мимолетностью от горизонта до горизонта. Оно заключает в себе гораздо больше слов, чем самый толстый роман из всех написанных. Оно прекрасно потому, что никогда не обвиняет, не оправдывает, не казнит, не судит, не освобождает от мук совести.

Оно звучит в душе тихой непрестанной музыкой и утешает нас в минуты обид и печали.

Молчание — и только оно — дарит нам право правоты и сознание превосходства над неправым и недобрым.

[71, с. 211].

Слова поэтессы позволяют нам рассуждать о значимости категории молчания и пустоты в её текстах.

И, конечно, говоря о категории пустоты в творчестве Мнацакановой, необходимо отметить созвучность её текстов поэзии С. Малларме. В поэме «Бросок костей», увидевшей свет в 1897 году, текст хаотично рассредоточен по пространству страницы, при этом подчеркнуто взаимодействие текста с окружающей его пустотой. Малларме также сравнивал поэму с симфонией, оставляя «лиризм и мечтательность «одноголосому» классическому стиху» [35].

Развитием идей Малларме П. Заруцкий считает поэзию Е. Мнацакановой — «в силу музыкальной организации текста и ритмообразующей роли «тишины» на странице» [35]. Сравнивая расположение текста на странице Малларме и Мнацакановой, действительно можно обнаружить сходства, кроме перечисленных, ещё и в хаотичной разбросанности поэтических «атомов» по пространству страницы.

utmost
 light
 mote
 Spire
 Therfrom
 evry
 edge
 all
 Ariadne
 let down
 led Theseus
 Illimited
 in every
 perceptive
 Sphere
 pierced
 Light symbolism
 Minos' daughter Thread
 Thought Trace
 well
 daughter
 SWADLER Centuries
 Fire To her
 fate
 distant the lay
 Island place
 deathless
 Place they stood on
 Stars
 away who remember
 Flood Crown
 and she wore
 the sea
 Eyes up
 to
 Fire

- [35].

Для выражения молчания, пустоты в поэтических текстах служат разнообразные невербальные знаки, среди которых особенно выделяется пробел.

Семантика пробела в поэзии определяется исследователями (В. Кулаков, Д. Суховей) как графема, использование которой обновляет систему осмыслений элементов в структуре текста. Именно новое осмысление текста становится ключевым признаком пробела как самостоятельной смысловой единицы, а не вспомогательной.

В полиграфии под пробелом понимается текстовый символ, обозначаемый пустой позицией и подчеркивающий наличие «белого»

пространства страницы. По мнению Т. Цвигун, в широком смысле пробел — это нулевой знак, проявляющий себя только в сопряжении с текстом как «ненулевым», материализованным знаком [121]. Важнейшей функцией пробела является функция границы, то есть различения текстуального и нетекстуального, хотя в русской поэзии, начиная с футуристов, функционал пробела перестаёт ограничиваться данной функцией, приобретая семантическую функцию, то есть генерирования новых смыслов.

Д. Суховой отмечает, что в современной поэзии пустота, как правило, уплотняет структуру стихотворения [108, с. 111]. Концентрация горизонтальных и вертикальных пробелов меняет динамику восприятия текста, акцентируя внимание читателя на семантике элементов, оказавшихся в окружении паузы.

Рассматривая семантику пробела в современной поэзии, Д. Суховой относит к визуальному способу выражения пустоты графический эквивалент текста [108, с. 112]. Отметим, что данному визуальному приёму у нас посвящён пункт 2.2 второй главы, поэтому в данном параграфе мы не будем касаться случаев, когда пустота в тексте замещается языковыми или внеязыковыми знаками, а сосредоточим внимание на текстах, в которых пустота обозначается пробелом.

По мнению Т. Семьян, одна из основных функций пробела в современной литературе — **заместительная** или **партитурная**, при которой пробел становится эквивалентом знаков препинания [100, с. 77]. Так, данная функция пробела, создающая особую систему членения текста, особенно распространена в творчестве Г. Сапгира, Г. Айги, Вс. Некрасова, Д. Осокина, Т. Грауз.

Партитурная функция характерна и для творчества Мнацакановой, что объяснимо музыкальным образованием поэтессы и, как следствие, конструированием текстов как музыкальных партитур, в которых паузы так же значимы, как и нотные знаки. Также партитурная функция пробела в

творчестве Мнацакановой проявляется в фиксации музыкальной интонации, преобладающей порой над семантическими связями текста.

В поэтических текстах Е. Мнацакановой пробелы играют как структурную, так и смысловую роль, причём содержательное наполнение пустот зависит от содержания стихотворения в целом.

В стихотворении «Песни Мёртвых морей», открывающем «Книгу детства» в книге «Новая Аркадия», [68] можно увидеть, как особенным образом организованные пустоты, заменяющие знаки препинания, создают визуальный образ морских волн:



[68, с. 37].

Также этот пример интересен тем, что такое «волнообразное» расположение пустот позволяет прочесть строки несколькими способами: сверху вниз или от края к центру. Такая вариативность порождает множественность смыслов произведения. Отдельно отметим, что чтение от краев к центру «волны» актуализирует внутреннюю рифму (полдни — помни, у морей — у моей).

В других частях этого стихотворения появляются знаки препинания и голофрастические конструкции (которые, с точки зрения семантики, прямо противоположны пустотам), однако в конце снова исчезают:

моряна морена
 молчи
 девочку в светлом утрице
 на
 Большой Невинной улице
 морена моряна
 плачь
 девочку в синем утрице
 на
 большом солнце
 моряна морена морями плачет мою могилу
 морена помолчи нас и помилуй

[68, с. 36].

В заключительной части стихотворения «Песни Мёртвых морей» меняется расположение пустот: теперь текст визуально разделен на два неравнозначных столбца, которые так же, как и в предыдущем примере, рождают множество вариантов прочтения фрагмента. Пробелы выравнивают части текста по отношению друг к другу, а также делают их самостоятельными элементами, ведь в данном случае возможно чтение и по горизонтали, и по вертикали.

морскими	улицами
морским	солнцем
	плачьте
синенькую	девочку
	в святом
	утрице
	плачьте в
	светлом
	утрице
	на
Большой	Морской
	святой
невинной	улице
	плачьте
	оплачьте

[68, с. 38].

Следующий пример — стихотворение «Колыбельные Моцарту» — демонстрирует не менее интересную организацию пустот, составляющую дополнительные смысловые слои произведения:

**две продольные флейты
параллельно смерти:
— продолжайте длиной до ближайшего гроба!
— провожайте волной до ближайшего неба!**
**две продольные флейты
параллельно смерти
параллельно ветру:
— провожайте луной до ближайшего света!
— продолжайте лучом до ближайшего свода!**

[68, с. 34].

В этом стихотворении пустоты создают ощущение диалогической речи: фразы, которые могут быть поняты как реплики флейт, отделены от высказываний лирического субъекта. Схожим с предыдущим примером образом, однако немного иначе, текст разделён на два столбца и может быть прочитан как по горизонтали, так и по вертикали. Разница заключается в том, что «Колыбельные» всё же остаются единым целым: пустоты отделяют друг от друга реплики персонажей, разнося их в разные стороны, но не разъединяют текст на отдельные смысловые блоки.

Также при помощи пробелов и пустот в этом стихотворении реализуется заявленный уже в первых строках и проходящий рефреном через всё произведение принцип параллелизма. Так, визуально параллельные и симметричные друг другу реплики флейт находятся справа, отделенные от также параллельных и симметричных фраз лирического героя.

Ещё одна функция пробела в текстах Мнацакановой — автономизация минимальных единиц её поэтики, к которым относятся не только слово целиком, но и сегменты слова: буква, слог, звук, часть слова. С целью подчеркнуть смысловую значимость и автономность «семантических слов», Мнацаканова применяет приём «немотивированного увеличения пробела между словами» [100, с. 101], как называет его Т. Семьян. Например, в стихотворении №10 из второй части книги «Das Buch Sabeth»:

мы не
 таем оби
 мы не март
 знаем уз наваем март
 не не
 узнаем обитаем
 прежних
 нежных
 нежилых

[68, с. 112].

Но также немотивированно увеличенный пробел может использоваться Мнацакановой и с целью обнажить пространство, акцентировать непосредственно пустоту. В этом случае пустое пространство само становится семантическим словом. В стихотворении №15 второй части книги «Das Buch Sabeth» на передний план выдвигается пустота. При этом пространство будто обрамлено повторяющимися словами «нем», что однозначно делает тишину, немоту, пустоту центральной темой стихотворения.

№ 15
 о caesar
 се
 год
 ня
 ты
 ты
 ты
 ты
 нет ты се год
 нем нем ня ты
 нем нем caesar нем
 я нем
 я здесь
 я она
 я ты
 я
 он
 его
 ему
 его
 км.
 о нем км о нем о нем
 о, нем цезарь, нем
 ты нем
 сегодня нем он нем
 сегодня о нем я — о нем
 се о нем, о нем
 год нем
 год caesar нем год
 год год
 год
 (немой не твой сне
 мыми нем, не мы, се
 год нем снежными
 нем
 нем
 немой
 не твой
 навеки
 немой
 навеки
 нем)

[68, с. 57].

Обычно в своих текстах Мнацаканова использует ограниченное количество «поэтических атомов». Можно провести аналогию с нотной грамотой, в которой имеется строго определённое количество знаков. Доминантой художественного мышления Мнацакановой, как пишет С. Бирюков, является «нанизывание периодически однородных единиц, т. е. имеющих равное количество слогов и одно место ударения» [14]. Размещение этих единиц на визуальном пространстве страницы соотносимо с расположением нотных знаков в музыкальной партитуре. Пробелы акцентируют внимание на автономности и значимости в общей картине стихотворения каждого из таких элементов, но также показывают возможность комбинации их между собой, иными словами — задают многовекторность прочтения.

Например, в отрывке из книги «Das Buch Sabeth» [68, с. 107—233] слоги складываются в слова и словосочетания в различных вариациях в зависимости от чтения по вертикали или горизонтали (бо-ли, не-бо, ли-бо). Пробелы акцентируют каждое «семантическое слово», делая его значимым и автономным, но, кроме того, организуют визуальное пространство страницы, открывая возможность визуально «собрать» слоги в новые языковые единицы.



[68, с. 217].

Функцию автономизации выполняют в стихотворениях Мнацакановой и переносы, как в приведенном ниже отрывке из стихотворения из книги «Das Buch Sabeth». Синтагма «обнажаемым немым необитаемым» разделена на элементы при помощи немотивированных переносов сегментов слов, что создаёт определённый ритм чтения. Каждый «поэтический атом» семантически важен. В центре синтагмы поставлена голофрастическая конструкция МЫМНЕМЫМНЕ, которая в противоположность синтаксической раздробленности отрывка, основывается на ноль-пробеле².

ОБ
НА
ЖА
Е
МЫМНЕМЫМНЕ
ОБ
И
ТА
Е
МЫ
М

[68, с. 120].

Различные типы отграничения «поэтических атомов» организуют структуру текстов Мнацакановой. Слова могут быть отделены друг от друга пробелами или сбросами строк. В отрывке из поэмы «Маленький реквием» с помощью отступов и переносов выделяются сегменты слов фразы «там трава там ветра там ветра там ветра могильного пения». Отступы и переносы в данном случае визуально усиливают её семантику. Так, разорванность фразы отображает порыв ветра. Повтор выделенных пробелами и созвучных друг другу элементов «там», «тра» отсылает к поэзии заговоров и актуализирует магическую функцию поэзии.

² Термин употреблён Д. Суховой в статье «Поэтика Анны Альчук». Под «ноль-пробелом» подразумевается отсутствие пробела.

там тра
 ва там ве
 тра
 там
 ве
 тра
 там ве
 тра
 могильного
 пение

[68, с. 100].

В стихотворении № 9 из четвертой части книги «Das Buch Sabeth» [68, с. 201—233] пробелы выступают в качестве инструмента организации графического рисунка текста. Прописной шрифт визуально выделяет центральную часть стихотворения — слово ЗАЛЕЧЬ. Относительно данного слова верхняя часть стихотворения выглядит более разреженной, чем нижняя. Это происходит за счёт «немотивированных» пробелов между «поэтическими атомами». Слоги, расположенные ниже слова «ЗАЛЕЧЬ», складываются во фразу «неба беду неба дыру залить». Пустоты в верхней части стихотворения — и есть визуальное воплощение метафоры «неба дыра». Фраза «неба беду неба дыру залить» разбита на сегменты как горизонтальными, так и вертикальными пробелами, что усиливает её семантику. После слова «залечить» текст уплотняется, величина пробелов между элементами сокращается и достигает наивысшей плотности в строке «залить залить залить (залечить)». Сужение величины пробела здесь также подчеркивает семантику фразы.

над не над не
бом мым
над не
не моим
малым
не бом
ЗАЛЕЧЬ
(залечь)
не ба бе не ба ды
ду ба ру
залечить за за за залить
сле не лить
дом бом не бо сле
залить залить залить (залечить) зами

[68, с. 212].

При первом взгляде тексты Мнацакановой кажутся хаотичными, разбросанными по пространству страницы из-за обилия пустот и пробелов, однако при пристальном взгляде читателю открывается особая упорядоченность и гармония, к которой была устремлена поэтесса. Пустота в её текстах — не сама по себе, она всегда акцентирует важность, значимость отдельных элементов текста. С помощью пробелов подчёркивается стереоскопичность, графическая многослойность текста. Таким образом, пробелы в творчестве Мнацакановой играют как структурную роль, так и смысловую. Пустоты и пробелы в текстах поэтессы выполняют три основные функции: партитурную (участвуют в создании ритма), функцию автономизации (обозначают автономность элементов текста) и семантическую (подчеркивают содержательную сторону текстов).

1.4. Голофрастические конструкции в текстах Е. Мнацакановой

По определению И. Ковыневой, голофразис — «несмешанный потенциальный синтаксический синтагматический способ словообразования, состоящий в создании слова путём сращения (слияния) простого или сложного предложения или любых их частей, обладающий способностью к комбинированию с реально существующими способами и гипотетическими возможностями» [46, с. 26]. Соответственно, голофрастическая конструкция — это «слово, созданное способом голофразиса» [46, с. 26].

В. Изотов и И. Ковынева видят специфику голофразиса как способа словообразования в создании нового слова путём соединения предложения или нескольких предложений в одно слово. Важным условием голофрастической конструкции являются отсутствие пробелов между словами или же дефисная запись слов, как, например, в тексте В. Поповичева: «Девочка упала на колени... лицом в песок. Сержант долго смотрел на свои руки, с которых капала кровь. Перевёл взгляд на влажный песок у головы девочки, на раздробленную голову духа... Руки, песок, голова... *Руки-песок-голова...* *Рукипесокголова...*» [40] или В. Высоцкого: «Пришли дотошные “*немыдругие*”» [40]. В данном случае важно отметить семантическую функцию голофрастических конструкций, а именно — наделение сочетания новым значением, отличающимся от значения производящей базы.

Мы находим уместным сослаться на высказывание М. Эпштейна, относящееся к афоризмам и однословиям, но также содержащее в себе ключевую мысль для понимания сути и функций голофразиса: «Самым кратким литературным жанром считается афоризм — обобщающая мысль, сжатая в одно предложение. Но есть жанр ещё более краткий, хотя и не вполне признанный и почти не исследованный в качестве жанра: он уместается в одно слово... Однословие — так я назову этот жанр — искусство одного слова, заключающего в себе новую идею или картину. Тем самым достигается наибольшая, даже по сравнению с афоризмом, конденсация образа: максимум

смысла в минимуме языкового материала» [129, с. 80]. Важно отметить, что хотя голофрастическая структура и не является литературным жанром, в ней так же, как и в однословии, заключён предельно ёмкий и концентрированный образ.

Несмотря на обнаруженные еще исследователями начала XX века функциональные особенности голофрастических конструкций, а также рассмотрение ими примеров, отвечающих нашему определению, как самостоятельная лингвистическая единица они были выделены лишь в последние 5—10 лет. Современные исследователи (В. Изотов, И. Ковынева) говорят о самоконтекстуальности голофрастических конструкций, т. е. об их возможности быть понятыми без дополнительных пояснений. Это явление объясняется тем, что голофрастическим конструкциям не свойственна изолированность: производящая база и сама конструкция чаще всего находятся рядом [43, с. 11].

В. Изотов и И. Ковынева, как уже было сказано, рассматривают голофразис как системный и функциональный способ словообразования в русском языке [46, с. 111]. В большинстве случаев это явление изучается в совокупности с другими пока малоизученными способами словообразования (например, апокопа или гендиадис). Так, И. Ковынева в статьях и диссертации рассматривает голофрастические конструкции в ряде текстов русскоязычных писателей-прозаиков и переводных текстах зарубежных авторов, однако почти не уделяет внимания данному явлению в поэтических произведениях [46, с. 56].

Поднимая вопрос визуальной составляющей голофрастической конструкции, важно отметить, что в её визуальном облике заключена целостность. Неслучайно Н. Миловская пишет, что голофрастическая конструкция несёт информацию, заложенную в форме знака — целостность, монолитность, опредмеченность [66, с. 45].

Впервые о голофрастических конструкциях как инструменте организации визуального пространства страницы в поэтических текстах

пишет Д. Суховой. Как литературовед, она называет голофразис не способом словообразования, а литературным «приёмом», широко распространённым в поэзии начала ХХI века. В подтверждение мысли о том, что природа голофразиса визуальна, она приводит в качестве примера моностих Л. Виноградова «Тропинкаприлиплаботинку», где беспробельная запись текста выполняет иконическую функцию, дополняющую смысл стихотворения. [108, с. 119].

О визуальности голофрастических конструкций в современной поэзии упоминает и Н. Бабенко, анализируя стихотворение М. Айзенберга «Повернется ключ, прогремят замки»: *«Повернется ключ, прогремят замки, / И мои смещаются позвонки. / Мы имеем право на то, что есть. / Законный гул и неясный скрип / Повторяет шорох моих бумаг. / Темнота умеет считать до ста. / А ночное небо, дымящий шлак, / Никогда не спит, в темноте искрит, / Леденит, как будто благая весть / Заблудилась здесь. / И когда уходит ненужный треск, / Темнота сигналит: зеро... зеро... / Повтори, что знаешь. Скажи сто раз / Ничего не значащих пару фраз: // **С-нами-сна-золотой-обрез / Временибросовосеребро**»* [4, с. 160]. Исследовательница отмечает, что в данном случае поэт использует голофразис как средство визуализации стадий приближения сна [4, с. 161].

Голофразис, или словотекст, а также явление, обратное ему, являются одними из ключевых методов организации визуального пространства в текстах Е. Мнацакановой. В настоящем исследовании мы будем опираться на классификацию голофрастических структур И. Ковыневой [35] и В. Изотова [40], однако рассмотрим указанный способ словообразования в несколько новом ключе.

Говоря о поэзии Е. Мнацакановой, нельзя не упомянуть особенный способ обращения со словом, типичный для поэтессы. Важную роль в определении характера и стиля текстов Е. Мнацакановой играют музыкальный и визуальный уровни, являющиеся отличительной чертой её творчества. «Новые стихотворные формы её похожи на нотную запись

и одновременно на фиксацию пробуждения из забытья, где проговаривание, проборматывание погружает в забытие», — пишет Т. Грауз [28].

Структурной особенностью голофрастических конструкций, как заключает И. Ковынева, является их образование от производящей базы [46, с. 43]. Исследовательница выделяет следующие производящие базы: словосочетание, простое (двусоставное и односоставное), сложное предложение или же нетипичная конструкция, например, пять простых предложений и одно сложное:

«Даздравствует Цезарь тридцать раз мыв всегда желал такого Цезаря как ты
ри-

дцать раз ты наш отец друг брат ты хороший сенатор и истинный Цезарь во-
семьдесят раз» [46, с. 46].

Также производящей базой могут являться часть предложения, или синтагма.

Для поэзии Е. Мнацакановой характерны все представленные выше типы производящих баз, например, лейтмотивом книги «Das Buch Sabeth» становится голофрастическая конструкция «настамнет», производящей базой которой является простое безличное предложение «Нас там нет»:

как будто светло глянет
и стынут странным светом
вечера
и слепнут синим светом
вечера
и синим светом слепнут небеса
НАСТАНЕТ МАРТ
НАСТАМНЕТ [68, с. 43].

Приведенная выше конструкция неоднозначна с семантической точки зрения. Будучи омонимичной слову «настанет», она, как в примере, приведенном выше означает надежду на светлое будущее. Неслучайно автор делает акцент на конструкции, как и словосочетании «Настанет март» с помощью прописного шрифта. В то же время конструкция «настамнет» отсылает к мотиву разлуки, как, например, в отрывке ниже, где используются

несколько голофрастических конструкций, относящихся к данному мотиву. Производящей базой голофрастических конструкций «гденетнигденаснет» и «гденетнасетнебонебыловчера» являются нетипичные конструкции, представляющие собой в первом случае часть сложного предложения и простого безличного, а во втором — часть сложного предложения, простое безличное и простое предложение.

**не станет светло нас, но светло мрак настанет;
настанет светлы светло вечера;
настанет март устанет март настанет где нас нет не ни
где нас нет гденетнигденаснет,
гденеттденаснетнебонебыловчера,**

[68, с. 44].

Мнацаканова, как уже было сказано, часто использует голофрастические конструкции с целью «визуально» подчеркнуть семантику текста. Так, в цикле «Песнь Песней» голофрастическая конструкция с семантикой продолжения имеет производящую базу, состоящую из повторяющихся слов (записанных полностью и полуслов, представляющих собой конечную часть слова «продолжается»³). Одна из тем текста — любовь, побеждающая смерть, или бессмертная, вечная любовь, таким образом, фактически становится зримой, а голофрастическая конструкция в данном случае, несомненно, выполняет *иконическую* функцию.

**любовь
про про про
тебя меня
про
должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядол
должаетсяпродолжаетсяпродолжаетсяпродолпро
должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжа**

[68, с. 69].

³ Полуслово — термин Д. Суховой, обозначающий неполную запись слова.

Интересны случаи употребления Мнацакановой голофрастических конструкций, производящей базой которой являются одновременно как русские, так и иноязычные слова, как в отрывке из поэмы «Jelmoli». В данном случае автор помещает в центр конструкции слово LACRIMOSA, выделяя его прописным шрифтом. С одной стороны, это слово является переводом на немецкий слова «слеза», повторяющееся в конструкции несколько раз, с другой, очевидно, отсылает к седьмой части «Реквиема» Моцарта. Автор переплетает в одной конструкции немецкий и русский языки, утверждая тем самым существование единого языка — поэзии и музыки, однако внешний раздражитель — прописной шрифт — остраниет данное слово.

что слезою непроточной что слезою вечной точит LACRIMOSA что слезою непроточной неостанной неустанной

[68, с. 320].

Функциональная особенность голофрастических структур в стихах Е. Мнацакановой заключается в наделении новообразованной конструкции дополнительным смыслом, зачастую противоположным или никак не связанным со значением производящей базы. Использование малого количества лексических единиц внутри одного произведения позволяет автору посредством визуализации, структурирования и акциденции создавать новый смысловой слой стихотворного текста. Об этой особенности поэзии Е. Мнацакановой говорит Т. Грауз в статье «Слова признаются в своей способности быть»: «В основном эти опыты связаны, как мне думается, с темой невозможности буквенного (знакового) языка вместить мир сущий — видимый и невидимый. Когда очевидно, что любой знак ничтожен по сравнению с тем, что за этим знаком стоит» [28].

Также в стихотворных текстах Е. Мнацакановой можно выделить способ словообразования, обратный голофразису, то есть расчленение производящей базы на самостоятельные смысловые элементы. В качестве примера приведём строки из пятой части книги «Das Buch Sabeth» «Песнь песней» [68, с. 233—259]:

смертельно
 раз
 рез
 аны
 зна
 ка
 ми
 раз
 резаны
 смертно
 раз
 резаны
 смертельно
 зна

[68, с. 237].

Данный приём рассматривается в диссертации Д. Суховей [108]. В указанной работе он называется «словесными разрывами» и обнаруживается в стихотворениях Сапгира, Кацюбы, Кудрякова [88, с. 159].

Поэтесса использует голофразис для создания новых смысловых конструкций, и чаще всего она производит структуры из словосочетаний или не связанных друг с другом слов, реже — из простых предложений, почти никогда — из сложных. Специфика голофрастических новообразований в текстах Е. Мнацакановой объясняется тем, что определить границы предложений в них представляется затруднительным, так как отсутствуют знаки препинания.

В поэме «Маленький реквием» [60, с. 93—107] и голофразис, и словесные разрывы используются вместе, причём материалом для них служит один и тот же набор слов:

вечная бесконечна радость вечных селений травы
вековечная

тра

вы ве тра вы ве тра тра тра вы ве тра тра тра ве
вечно пою травы рост ветра радость растение
травыветратравыветра радость вековечна весна
пою травы молодой радость рост и растение растение и рост вечно
пою радостьтравыроствраданиетвоёпоюлицо молодоетвоетравой вечно
вечной травой укрытое травой ветром укрытое лицо молодое твоё тра
вой вечной травы ветра рост растение травыветра радость вечна тра вы

[60, с. 104].

Нельзя утверждать, что эти строки являются предложениями или словосочетаниями, однако они, безусловно, наделены смыслом, выходящим за рамки нормативного синтаксиса русского языка. Производящей базой для новообразований в данном случае будут являться слова, имеющие между собой даже не связь, а только намек на связь. Стягивание смыслового наполнения в одну конструкцию и затем намеренное её расчленение на новые элементы становится одним из ключевых приемов работы со словом в поэзии Е. Мнацакановой. Отметим также, что внутри голофрастической конструкции не только стираются рамки отдельного слова, но и происходит наложение одной лексической единицы на другую: травы + ветра + радость = травыветра радость.

Стихотворение, в котором используется только голофразис (а не сочетание голофрастических конструкций и словесных разрывов, что можно наблюдать в большинстве текстов Е. Мнацакановой):

О, ПРОДЛИТЕ ПРОДЛИТЕ МЕНЯ ДЛИННО ДОЛГО ДОЛЕЕ ДАЛЕЕ ДОЛЕЕ
ДЛИННЕЕ ЛИНИЕЙ ЛУННОЙ ДЛИННОЙ
ДАЛЕЕ ДОЛЕЕ ДЛИТЕ ПРОДЛИТЕ!

Домой в море синее просилась
Домой Вморе Синее Вморе Синее Синее Вморе Небо Синее
просилась:

О, ДОЛГО ДОЛЕЕ ДОЛГО ПРОДЛИТЕ ПРОСТИТЕ ПРОЩАЙТЕ
ОТПУСТИТЕ! ПРОСТИТЕ! ПРОЩАЙТЕ!

Домой Домой Вморе Синее Опустите В небо Синее Домой Вморе Синее Небо

[60, с. 56].

В данном случае голофрастическая структура образована из односоставного простого предложения. Если в поэме «Маленький реквием» производящей базой конструкции являются несколько существительных, которые нельзя назвать даже назывными предложениями, то в произведении «Однажды» в качестве производящей базы можно определить обобщенно-личное предложение. Отметим также, что наложения слов здесь не происходит, более того — границы слов обозначаются при помощи шрифтовой акциденции. Такие различия связаны с большей выпуклостью сюжета в стихотворении «Однажды».

Следующий пример содержит голофрастическую конструкцию и словесные разрывы не просто рядом, но в прямом взаимодействии. Стихотворение «Finale» [61, с. 179] становится кульминационным в ряду текстов, построенных на основе голофразиса и разрывов (хотя в книге «Arcadia» [71] это произведение скорее может считаться эпилогом).

материнским
именем за
будем да бу
дем
до будем да
будем над
материнским
именем
н а д
миром
забудем добудем да
будем
будем
мы будем
мышатами ти
химимы
шатамимы
будемтихими
травамити
хотихо
н а д
материти
химименем тихо ти
хотихимимы

[61, с. 179].

В этом случае между способом словесного разрыва и голофразисом происходит синтез, и конструкция, созданная поэтессой, носит синтетический характер. При этом производящей базой для синтетической структуры являются несколько простых двусоставных предложений, или же одно сложное предложение с большим количеством придаточных. Определить, чем именно с точки зрения синтаксиса является производящая база для данной конструкции, не представляется возможным ввиду отсутствия в тексте знаков препинания. Синтез двух противоположных способов образования неологизмов в этом стихотворении становится кульминацией новаторской работы со словом Е. Мнацакановой: даже на уровне создания окказиональных единиц мыслям поэтессы становится тесно в рамках существующего.

Рассмотрим, как голофразис и словесные разрывы применяются в другой книге «Шаги и вздохи. Четыре книги стихов» [69].

Стихотворение «Весна 1970» [69, с. 23], как и описанное выше «Finale» [69, с. 179] содержит синтетическую конструкцию (соединение словесных разрывов и голофразиса):

*(ухтает снег,
бе гутручы)*

**Летает свет: боюсь
небес
боюсь
весен
нихдней
небесных боюсь небес
ныхдней
весенних: Летает
снег боюсь чудес боюсь
небес боюсь чудес
ныхдней
весен
них**

[69, с. 23]

В рассматриваемом примере можно отметить своеобразное движение по синусоиде с увеличивающейся амплитудой в использовании синтетического

Ещё один пример голофразиса в чистом виде можно найти в стихотворении «Море» [61, с. 29]:

[69, c. 29].

Заключительный пример из сборника «Шаги и вздохи» — стихотворение «Горьких смехов спираль» [69, с. 32]:

камнем ста
нет мой
смех
стих
нет
стих

камнем
в сердце моих
песно
пения
спираль

раз
орви о, пре
рви
песно
пения метель

о раз
бей о раз
лей песно
пения свирель
развей

[69, с. 32]

Приведенное стихотворение интересно, в первую очередь, тем, что помимо словесных разрывов Е. Мнацаканова использует пустоты на странице в качестве вспомогательного семантического элемента. В этом произведении выстраивается своеобразная иерархия пустот: от пробела, разрывающего нормативную лексическую единицу на новые семантические элементы, до больших пустых пространств, организующих структуру стиха. О значении пустот в лирике Е. Мнацакановой подробнее говорится в параграфе 1.3.

Итак, подводя итог вышесказанному, можно прийти к следующим выводам.

В стихотворениях Е. Мнацакановой, относящихся к разным периодам творчества, можно увидеть равнозначное использование голофрастических конструкций и словесных разрывов, продиктованное поиском форм для выражения новых смыслов. В своих поисках поэтесса приходит к синтезу нового способа работы со словом: сочетания голофрастической структуры и словесного разрыва. Такое нововведение объясняется нехваткой нормативных лексических и семантических средств для выражения мысли автора. Наконец, Е. Мнацаканова открывает для себя сочетание словесных разрывов и пустот (впрочем, в довольно ранних произведениях). Всё перечисленное даёт нам

возможность рассуждать о синтезе средств выразительности в поэзии Е. Мнацакановой в целом.

1.5. Заголовочно-финальный комплекс в текстах Е. Мнацакановой

Осмысление и создание текста как музыкальной партитуры отражается в заголовочно-финальном комплексе, который является важнейшим фактором, влияющим на особенности визуального пространства страницы. Заголовочно-финальный комплекс, как правило, включает в себя название книги, название части, подзаголовки, место и год издания, факультативными являются посвящение, эпиграф, специальная финальная строка, указание инициалов автора.

Название книги и названия её частей, как правило, вынесены на отдельный лист. Давая заголовки стихотворениям, Мнацаканова использует те же выразительные приёмы, что и при создании текстов — повторы, нанизывание основ, параномасия, употребление созвучий. Стихотворения, таким образом, представляют собой не автономные произведения, а варианты одного и того же стихотворения. Говоря на языке музыки, автор развивает тему. Пример такого типа заголовков мы находим в первой части «Книги детства»: «по дороге вверх», «дорога вверх», «дорога», «дорога выюги», «выюга дороги», «дорогами выюги долго». Кроме того, заголовки стихотворения может подчеркивать визуальный облик текста. Так, стихотворения, в названии которых есть слово «дорога», повторяют образ извилистой тропинки.

IV
дорога вьюги

гроба дальние флейты
мерцанием неба
моцарту долгой смерти
 долго
 довольно
 продольно:
 — осталось немного! —
 — остается преобольно! —
 — привольно —
 — продольно —

две привольные флейты
 долго
волнами смерти долго
 волнами
 ветра
 долго:
 — дальней дороги дорога
 — долго —

долго дальней до гроба
 — продольно —

 продольно
продольные дроги продольно
 — вьюгой — привольно
 прощальными дроги

долго
 долго
 продольно
 привольно
 предельно

[71, с. 48].

Аналогичный пример мы видим в третьей части книги «Das Buch Sabeth» «Утоли моя печали». Стихотворения носят названия: «круговая печаль» [71, с. 176], «надгробное коло» [71, с. 181] (стихотворение под этим названием повторяется три раза), «веселая печаль» [71, с. 182], «веселое коло» [71, с. 189], «(надгробное коло)» [71, с. 190], «последняя печаль» [71, с. 191], «посмертная печаль» [71, с. 192]. Названия сопрягают антонимичные понятия, стягивают их в единое целое («веселая печаль»), что подчеркивает одну из идей творчества Мнацакановой — нерасторжимость противоположных начал (таких, как жизнь и смерть, радость и печаль). Центральный образ данной части книги — круг, коло, что отражено в названиях стихотворений и их визуальном облике — некоторые строки заключены в круглые скобки.

[71, c. 180].

Другой тип заголовков, конечно, связан с музыкой. Первая часть книги «Das Buch Sabeth» носит название «Laudes» («Хвалы»). С одной стороны, «Хвалы» — это молитва Св. Франциска, состоящая из цитат Священного писания и литургических текстов. С другой, лауды — жанр паралитургической музыки и поэзии, близких по стилю к богослужебным, но не использующихся в каноническом богослужении. Отметим, что первая часть книги больше напоминает ораторию — крупное музыкальное произведение для хора, солиста и оркестра: партия хора выделена курсивом и ином язычным шрифтом, партия солиста — вероятно, фоновым шрифтом. Заголовочный комплекс также содержит эпиграф: «Laudemus et superexaltemus eum in saecula» [71, с. 212] («И да будет Он восхваляем и превозносим нами вовеки»), взятый из молитвы «Хвалы» Св. Франциска.

92

(3-stimming)» [71, с. 121] (мотет 1 трёхголосный), «motet II (трехголосный)» [71, с. 123] (мотет 2 трёхголосный) и определяют визуальный облик текста: трёхголосный мотет записан в три столбца, однако в случае со стихотворением № 8 [71, с. 121], несмотря на жанровое определение, текст расположен в четыре столбца.

Другой подзаголовок части: «perpetuum mobile (choral mit dem cantus firmus)» [71, с. 127] определяет языковые средства, используемые Мнацакановой в данном стихотворении. Кантус фирмус — заданная мелодия в одном из голосов полифонической композиции, на основе которой конструировалось многоголосное целое. В стихотворении № 13 [71, с. 126] такой «мелодией» становится слово «март», от которого разветвляются его варианты: марсианских, martiarum, memento. Стихотворение № 14 [71, с. 127] имеет подзаголовок «choral mit dem tenore ostinato». Остинато — это множественное повторение в музыкальном произведении какого-либо мелодического или только ритмического, порой и гармонического оборота. Остинато сочетается со свободным развитием в остальных голосах, выполняет важную формообразующую роль. Очевидно, что таким повтором в стихотворении становится слово Caesar, выделенное курсивом. Подзаголовок здесь определяет ведущий приём текста — повтор. Отметим, что в поэме «Осень в лазарете невинных сестёр» жанровое определение «реквием в семи частях», входящее в заголовочный комплекс, задаёт структуру всего произведения: отсылки к реквиему проявляются как в семичастной композиции поэмы, так и в содержании (аллюзии, замысел). Аналогичным примером является и поэма «Маленький реквием».

Не менее важны в текстах Мнацакановой и финальные комплексы, включающие в себя место и год написания, иногда финальную строку и авторскую подпись — инициалы Мнацакановой.

Особенно интересно рассмотреть случаи употребления финальной строки «Конец». Финальная строка в структуре произведения означает логическое завершение книги, однако при анализе текстов поэтессы и

выявлении ключевых мотивов её творчества слово «конец» приобретает особый смысл. Как мы уже упоминали ранее, один из таких случаев употребления финального слова мы находим в «Книге детства», где «конец» символизирует окончание детства. В другом случае — в пятой части книги «Das Buch Sabeth» финальное слово «Конец» прерывает беспробельную запись текста, смысл которого — в нескончаемом продолжении любви, таким образом ставя точку и манифестируя, что всё конечно.

Противоположный случай мы находим во вступительном слове автора к «Новой Аркадии». «Маленький рассказ» заканчивается словом «Конец», однако далее следует продолжение вступительного слова, начинающегося с трёх звездочек и графического эквивалента, в виде отточий. В данном случае создается впечатление, что после «конца» есть продолжение.

**«Я никогда не думала о Читателе» — работая, возможно
думать лишь об одном: о Работе. (... ...)**

**«Я никогда не думала о читателе» — потому что Чита-
тель — это весь мир, это Вселенная, это Космос, которому
нет конца**

Конец Рассказа

**... .. Но есть еще одна
причина, и об этом рассказано на предыдущих страницах:**

**Автор, работающий Автор, не может думать о Читателе,
потому что Он — АВТОР — он и Читатель, и Свидетель,
и... и... Судья. и... Критик, и... он также и — РАБОТА, —
Работа — это он и есть, Автор, сам Автор. Он — Работа.
И он — работает. А работая — возможно думать лишь о ра-
боте, только лишь о Работе.**

[71, с. 27].

Особого внимания заслуживает анализ финального комплекса поэмы «Осень в лазарете невинных сестёр». Автор в конце каждой части подписывает годы и место написания и ставит подпись, дублируя собственные инициалы на латинице и на русском языке: *E. Netzkowa (Е. Мнацаканьян)*.

Е. Netzkowa — так поэтесса представлялась студентам, когда преподавала в Венском университете, для того чтобы её фамилию было легче произносить. Мнацаканьян — её настоящая фамилия (Мнацаканова — армянка по национальности). Так, данная подпись будто даёт многомерное представление об авторе, подчеркивая предельную биографичность текста.

Рассмотрев особенности циклизации книг Е. Мнацакановой и заголовочно-финального комплекса, мы приходим к следующим выводам. Мнацаканова мыслит крупными формами — книгами, поэмами. Все книги Мнацакановой имеют музыкальную структуру, представляющую собой синтез жанров, однако ведущим жанром становится реквием. Связь с реквиемом обнаруживается не только на формальном уровне произведения, но и содержательном, так как композиция книг Мнацакановой представляет собой путь от скорби к свету. Говоря об особенностях заголовочно-финального комплекса, важно отметить, что заголовки можно объединить в две группы: условно назовём их «лингвистические», то есть подчеркивающие ключевой языковой приём, используемый Мнацакановой — повтор, и «музыкальные», обнаруживающие связь с музыкой. Заголовки и подзаголовки выполняют две важных функции: определение визуального облика текста (расположение текста на странице) и актуализация основного языкового или визуального приёма. Заголовочно-финальный комплекс, таким образом, объединяет произведения Мнацакановой в одно целое, создаёт структуру, которую характеризует сама поэтесса: «... и целое, его композиция и структура, и мельчайшие части его есть совершенная, готовая и законченная гармония. Мы не можем знать, как возникает та или иная часть целого, с какими усилиями воздвигается постройка, но и целое, и мельчайшие части его есть воплощение гармонии, осуществление её» [68, с. 26].

Дополнительным фактором в организации визуального пространства является циклизация книг Е. Мнацакановой. Отнесение текстовых образований не к циклам, а именно к книгам демонстрирует особенности мышления самой Мнацакановой: стремление к наивысшему порядку и

гармонии, берущему начало в музыке. Неслучайно В. Фещенко и О. Коваль отмечают, что организация текстов в книге неразрывно связана с музыкальным, а также визуальным аспектом творчества поэтессы: «Книга оформляется и составляется так, как если бы она была музыкальным произведением. Порядок следования текстов и расположение на странице (известно, насколько пристрастно поэтесса относится ко всем нюансам верстки) повинуются единому и сплошному архитектурному принципу. Вся книга становится как бы звучащей, реализующей музыкальный принцип всеобщей гармонии» [116, с. 265].

Книги стихотворений Е. Мнацакановой представляют собой ряд текстов, объединенных в книги-циклы. Эта особенность неоднократно отмечалась исследователями: «Елизавета Мнацаканова мыслит и пишет книгами, циклами — крупными формами» [10], «Все ее поэтические произведения, которые, как правило, складываются в длинные многочастные циклы, в той или иной мере визуальная поэзия» [46].

Отметим, что сама Мнацаканова не присваивала своим произведениям жанровую категорию цикла, называя их книгами. В литературоведении понятия «цикл» и «книга» долгое время были отождествлены, и до сих пор в исследовательской литературе нет чётких разграничений между ними. В данном вопросе мы будем придерживаться точки зрения О. Мирошниковой, которая даёт определение книги стихов: «Книга стихов — циклическая метаструктура в лирике — является системным художественным образованием, материально-образным воспроизведением либо одного из основных, либо совокупности доминирующих в определенный период лейтмотивов и тематических комплексов поэта, в которых отражены его концепция мира, специфика миро-переживания» [67, с. 15]. Лирический цикл же в большинстве работ определяется как «целостное образование, которое по своим внутренним свойствам приближается к самостоятельному литературному произведению, а отдельные части стихотворения внутри него значимы как части целого» [60, с. 16]. При этом исследователи не выделяют

каких-либо специфических характеристик книги стихов, которые отличаются от особенностей цикла. И то, и другое жанровое образование имеет общие черты: заданная автором композиция, самостоятельность произведений, одноцентричность, лирический сюжет, лирический принцип изображения [60, с. 16].

Современным цикловедением достаточно хорошо исследован весь XX в., для которого характерно «мышление циклами и книгами» среди поэтов. О. Никандрова утверждает, что начиная с Серебряного века, появляется идея «тотальной циклизации», то есть все книги одного автора могут осмысляться как отражение его духовной биографии [76, с. 70]. Так, поэты-символисты пытались донести до читателя мысль о внутреннем единстве, целостности их текстов, используя возможности циклизации. Циклы складываются в разделы, разделы — в книги, книги воспринимаются как единый текст. Яркий пример этой тенденции — «лирическая трилогия» А. Блока.

В XX в. книга стихов начинает сознаваться поэтами как структура, которая занимает особое место в иерархии: стихотворение — цикл — книга.

Важнейшей особенностью организации композиции является то, что Мнацаканова использует книги-циклы, которые уже печатались в предыдущих книгах, и располагает их в другом порядке, в зависимости от центральной идеи книги. Такой способ работы коррелирует с одной из наиболее заметных черт её творчества, которую также охарактеризовали В. Фещенко и О. Коваль: «повторяющиеся дважды-трижды или более слова — это не тавтология (как у концептуалистов, призванная привлечь внимание к слову или выпотрошить его значение), а музыкальный повтор, развивающий смысловой потенциал слова, от позиции слова (порядковой) происходит минимальное приращение смысла» [116, с. 265]. Именно данный принцип — повтор и дальнейшее приращение смысла, зависящее от порядковой позиции текста — лёг в основу архитектоники книг поэтессы.

Первая книга Мнацакановой, вышедшая на русском языке — «Шаги и вздохи: четыре книги стихов» [69] — состоит из книг «Времена неба», «Beim

Tode Zugast», «Das Buch Sabeth», «Шаги и вздохи». Книга открывается книгой «Времена неба», начинающейся со стихотворения «Лети!» [69, с. 11], задающего тему бессмертия, круговорота жизни, подчеркнутую употреблением следующих словосочетаний: «Вечнозеленое дерево смерти» [69, с. 11], «вечнозеленые листья мирта мимо леты» [69, с. 11]. Далее стихотворения в книге располагаются по принципу смены сезонов — от зимы к лету, названия некоторых стихотворений усиливают тему круговорота: «Осень 1970» [69, с. 18], «Январский сумрак» [69, с. 17], «Зимнее утро», «Весна 1970» [69, с. 23], «Шаги лета» [69, с. 27]. Последнее стихотворение «Гаснет звук» [69, с. 31] как бы повторяет композицию книги, подчеркивая переход от зимы к весне: «разорви о, прерви песнопений метель» [69, с. 1], «о разбей о разлей песнопений свирель развей» [69, с. 32]. Само название книги — «Времена неба» — отсылает нас не столько к круговороту, совершаемому природой, сколько к метафизической вечности, которая и стала замыслом данной книги.

Следующая за «Временами неба» книга — «Beim Tode Zugast» («У смерти в гостях») [69, с. 34—80]. Книга состоит из 51 стихотворения, развивающего тему смерти. В каждом из них тема смерти приобретает новое звучание: в начале книги (стихотворения № 1 [69, с. 35], 2 [69, с. 36]) смерть — «виртуозница старая», «стародавняя знакомая», в стихотворениях 9—12 [69, с. 40—46] звучат биографические мотивы, о чём говорят посвящения: «володе», «любимым крысам», «сааше», а образ смерти становится сниженным: «крысы корысти», «крысы смерти». Стихотворения 12 «Ночь» [69, с. 41], 13 «Рассвет» [69, с. 41], 14 «Под утро» [69, с. 42], 15 «Утренний сон» [69, с. 43] — о предчувствии смерти, о страхе перед ней, который усиливается «распадом» слов на слоги и повтором слогов, из-за чего создается ощущение заикания, возникающего при испуге. Стихотворения 29—31 [69, с. 52—54] поднимают каноничную для мировой литературы тему любви как смерти. Стихотворения 36—39 [69, с. 60—64], 45—46 [69, с. 71—72] посвящены весне, становящейся в контексте книги

синонимом смерти. Последние стихотворения — № 50 [69, с. 77] и «Finale» [69, с. 77] меняют тон книги, и в противовес смерти провозглашается свет: «будем волнами света мы», «будет свет». Так, в книге ставится под сомнение сама идея существования смерти, за которой всегда следует если не жизнь, то свет, вечность.

Следующая книга — «Das Buch Sabeth» («Книга завета») [69, с. 80—170] — представляет собой синтез музыкальных и поэтических жанров. Главная звуковая тема этой книги — звуковое родство слов «смерть» и «март». Первая часть «Laudes» (лауда — жанр паралитургической музыки и поэзии в Италии XII—XVI в.) задаёт тему смерти через звучащий рефрен «О Цезарь! Не забывай ид марта», и в этой части март (и производная от него парономасия: марс, марсиане) становится синонимом смерти. Вторая часть «Настанет март» [69, с. 102—111] открывается эпитафией «не станет нас, но снова с неба март настанет» [69, с. 102]. В этой части звучит тема жизни, воскрешения, появляется образ смерти-матери. В третьей части книги «Утоли моя печали» [69, с. 117—133] появляется мотив молчания и скорби. Четвертая часть книги — «Dies Irae» [69, с. 133—151] является отсылкой к третьей части «Реквиема» В. А. Моцарта. Dies Irae — это секвенция в католической мессе, в которой описывается Судный день, заключительные стихи секвенции символизируют восхождение душ к Божественному трону, когда праведники отправятся в рай, а грешники в ад. В этой части появляется тема любви. Любовь у Мнацакановой — и есть судья, который «строго всё рассудит». Последняя, пятая часть — «Песнь Песней» [69, с. 151—170], развивает тему любви, вступающей в борьбу со смертью. Особенно наглядно это показано в финале части, завершающейся беспробельной записью текста, что реализует идею о бесконечности любви, однако финальное слово «конец» указывает на то, что всё конечно:

про

должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядол
должаетсяпродолжаетсяпродолжаетсяпродолпро
должаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжаетсядолжа

КОНЕЦ

[69, с. 170].

Четвёртая книга — «Шаги и вздохи» [69, с. 171—214] — состоит из пролога и трёх частей: «Колыбельные Моцарту» [69, с. 179—187], «Диалоги и взгляды» [69, с. 187—199], «Шаги и вздохи» [69, с. 199—217]. Для понимания композиции книги попытаемся описать сюжет книги. Заметим, что о сюжете в традиционном литературоведческом понимании мы не можем говорить, так как перед нами лирическое произведение, однако прозаические вставки-ремарки позволяют нам составить представление о происходящих в тексте событиях.

В первой части первые четыре колыбельные посвящены непосредственно Моцарту, в них разворачивается сцена похоронной процессии, тем самым задаётся хрестоматийная для Мнацакановой тема смерти. Далее, в стихотворении «Колыбельные сморщенным» [69, с. 186] как бы происходит переключение на основную сюжетную линию, актуализирующую отношения между матерью и дочерью. Прозаическая вставка-ремарка поясняет, что действие происходит поздним вечером, мать баюкает дочь, а та не спит, потому что жесткие подлокотники старого кресла больно бьют её по ногам. И вновь звучит тема смерти, а у читателя возникает сомнение, о живых ли дочери и матери идёт речь: «баю-бай дочку намертво» [69, с. 187], «мертвой ножкою» [69, с. 187].

Во второй части «Диалоги и взгляды» разворачивается диалог между матерью и дочерью, перерастающий в скорбь, а затем в моление об утешении — появляется знакомый лейтмотив «Утоли моя печали». Диалоги восходят к фольклорной традиции плача, эта связь усиливается за счёт удлинения гласных, что и создаёт впечатление плача: «страадааания», «страаанны», «страаашныыы» [69, с. 191—192]. В последнем стихотворении этой части образ смерти («даавят доски домовины» [69, с. 194]) и скорби («тесен дом печали», «вековечен плач» [69, с. 195]) вытесняется образом света. Мнацаканова ни в одной из книг не употребляет слово «жизнь» как антоним смерти. Антонимом смерти у нее становится «свет души». Именно он побеждает темноту, страх, зло, которое несёт с собой смерть. Неслучайно часть названа «Диалоги и взгляды» — в ней происходит диалог между смертью и тем, что ей противостоит.

Лейтмотивом третьей части «Шаги и вздохи» становится тема возвращения, воскрешения: «бессмертен я», «о, я вернусь» — слова из стихотворений «Вздохи дочери» [69, с. 197] и «Незримое пение дочери» [61, с. 194]. Финальное стихотворение третьей части «Шаги дочери» [69, с. 214] заканчивается словами «Шаги и вздохи». Так, в книге «Шаги и вздохи» показан путь лирического субъекта: от смерти, через скорбь — к очищению, «свету души», и далее к воскрешению, возвращению в жизнь.

Мнацаканова, таким образом, провозглашает в книге «Шаги и вздохи» идею бессмертия души в вечном круговороте жизни. Все книги, включенные в «Шаги и вздохи», имеют похожую структуру: в начале смерть и скорбь поглощают всё окружающее, затем противостоят друг другу или идут «рука об руку», но в конечном итоге свет и вечность одерживают победу. Неслучайно Мнацаканова использует в одном из стихотворений аллюзию на А. Тарковского — «на свете смерти нет».

Книга «Arcadia» [71], изданная в 2004 г., состоит из вступления В. Аристова, Посвящения и двух частей. В первую часть книги вошли стихи из книги «Das Buch Sabeth» (части «Настанет март» и «Песнь Песней»), цикл

«Великое тихое море» и «Маленький Реквием». Последние два произведения опубликованы впервые. Вторая часть книги содержит эссеистическую прозу о самых существенных для Мнацакановой поэтах и писателях: Хлебников, Чехов, Достоевский. Книга заключается стихотворением «Finale» и замечаниями к произведениям «Notea».

Само название книги многозначно. В начальном значении Аркадия — это историческая область Древней Греции, поэтический символ счастливой и беззаботной жизни, концепция неразрывной гармонии человека и природы. В. Аристов трактует смысл названия как «выверенную утопию искусства» [71, с. 8], с одной стороны, и как «утопию детства» [71, с. 8], с другой, «где Аркадьевна — не только отчество, но и отечество» [71, с. 8]. Само заглавие определяет центральную для данной книги тему возвращения к истокам. Именно поэтому в нескольких текстах мы находим повторы слова «мать». Мать как квинтэссенция детских впечатлений: «март словно мать», «вот будто манит мать». Однако возвращение к истокам может быть возможно только при преодолении смерти. Условия этого возвращения — сохранение или стирание памяти (личной и общечеловеческой).

Тема памяти в культуре сопряжена с темой забвения, которое сопутствует всякому действию, направленному на увековечивание образов и событий. Так, основная тема стихотворения «Посвящение», которое открывает книгу — память и забвение: «ЗАБУДЕШЬ ЧТО ЗАБУДЕШЬ КЕМ ЗАБУДЕШЬ ЧЕМ ЗАБУДЕШЬ» [71, с. 13]. Однако, вопреки утверждению, что забывая своё прошлое, человек умирает, в финале стихотворения появляется образ света как первоисточка человеческой жизни. Образ забвения переходит в бытие после слов:

О ЗЕМЛЕ НА ЗЕМЛЕ В ЗЕМЛЕ ЗАБУДЕШЬ ЗА БУДЕШЬ НА ЗЕМЛЕ
В ЗЕМЛЕ В ЗЕМЛЕ В ЗЕМЛЕ ЗА БУДЕШЬ БУДЕШЬ В ЗЕМЛЕ
ЗЕМЛЁЮ БУДЕШЬ В ЗЕМЛЕ ЗЕМЛЁЮ ЗЕЛЕНЕТЬ БУДЕШЬ ЗА БУДЕШЬ
ЗЕМЛЯ ЗЕМЛЮ ЗЕМЛЕЙ ОЗЕМЛЕ ОЗЕМЛЕ ОЗЕМЛЕ НАЗЕМЛЕЗАБУДЕШЬ
НА ЗЕМЛЕ ПОД ЗЕМЛЕЙ ПОД ЗЕМЛЕЙ ЗАБУДЕШЬ НА ЗЕМЛЕ
В ЗЕМЛЕ В ЗЕМЛЕ ЗЕМЛЁЙ ЗАБУДЕШЬ В ЗЕМЛЕ ЗЕМЛЁЮ
БУДЕШЬ В ЗЕМЛЕ ЗЕМЛЁЮ ЗЕЛЕНЕТЬ БУДЕШЬ ЗА БУДЕШЬ
ЗЕЛЕНЕТЬ БУДЕШЬ ЗРЕТЬ БУДЕШЬ ЦВЕСТИ БУДЕШЬ ЦВЕТ
ЦВЕТ БУДЕШЬ БУДЕШЬ ЦВЕТ В ЗЕМЛЕ ЦВЕТ ЗЕМЛИ
БУДЕШЬ БУДЕШЬ ЦВЕТ БУДЕШЬ ЦВЕТ ЗЕМЛИ В ЗЕМЛЕ

[71, с. 13].

Множественные повторы слова «земля» освобождают слово от его прямого лексического значения, и вместе с тем лирический субъект также освобождается от «земных оков», стирая память о себе как о человеке и возвращаясь к тому, с чем его ожидает встреча после конца всего «земного» — к самому истоку существования — свету, вечность и непоколебимость которого усиливается за счет увеличения количества в нем букв «е» и «т»: «СВЕЕЕЕТТТ» [71, с. 13].

Отметим, что из книги «Das Buch Sabeth» Мнацаканова взяла лишь отдельные стихотворения, скомпоновав их таким образом, чтобы они отражали центральную идею книги. Так, в части «Настанет март» взяты стихотворения 1—19. Часть неслучайно завершается строками: «к усталой // смерти-матери // устам», актуализирующими тему возвращения к истокам, заявленной в книге. Часть «Песнь Песней» воспроизведена в книге целиком. Звучащая в ней тема любви, продолжающейся без конца, также соотносима с истоком человеческой жизни: «любовь продолжает нас».

В цикле стихотворений «Великое тихое море» [71, с. 73—81], имеющем посвящение Анне Н., проникнут грустью и ностальгией по, видимо, уже умершей подруге, о чём свидетельствует лексика с семантикой смерти: «и вот что я знаю: теперь ты влаги мёртвой влаги мёртвое мёртвое». В тексте рассыпаны биографические детали, воспоминания: «тихое золото вечера»

[71, с. 73], «тротуар бульвара» [71, с. 74], многочисленные риторические вопросы: «помнишь?», «можешь?». Смерть в контексте этого цикла стихотворений — не конец, ведь остаётся память как преображающая сила. Последнее стихотворение завершается строками:

морская волна ты помнишь ? ты вспомнишь ?
БОЛЬШАЯ МОРСКАЯ ВОЛНА ты
вспомнишь ? ты помнишь ? Большая
Морская [71, с. 79].

Поэма «Маленький Реквием» также посвящена Anne N. и имеет эпитафьи, первый из которых взят из романа Ф. Достоевского «Бесы», а второй из 102 гл. Псалтири, 15 стих, в котором скоротечность человеческой жизни сравнивается со скоротечностью жизни травы и цветов:

«И всякая тоска земная, и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всём и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество» [71, с. 79].

«БО ТАКО ТРАВА ЧЕЛОВЕК И ДНИ ЕГО ТАКО ЦВЕТ ЗЕЛЬНЫЙ»
[71, с. 79].

Поэма завершается образом травы, семантическими вариантами которой также становятся слова радость, слоги «тра-ра тра-ра», «ра». Этот образ символизирует не только скоротечность жизни, но и её вечный круговорот. Так завершается первая — поэтическая — часть книги, в которой смысловым центром становятся возвращение к истокам и память как преодоление смерти.

Книга завершается стихотворением «Finale» [71, с. 178—181]. Оно соотносится с начальным стихотворением «Посвящение» темой памяти и забвения, которая в нём также поднимается, а также звучащим рефреном «да будет свет». Однако если в первом стихотворении однозначно доминирует образ света, то в последних строках «Finale» стихотворение распадается на 2 столбца, что создаёт возможность вариативного прочтения: либо «забудет свет», либо «да будет». Тем не менее, оба столбца сливаются в один, а

стихотворение завершается словом «свето». Исход всех явлений для Мнацакановой однозначен, ведь свет — это первоисток человеческой жизни.

Отметим, что композиция книги построена по музыкальному принципу: неслучайно последняя часть названа «Finale», ведь это обозначение финала непосредственно в музыкальном произведении.

В последнюю книгу Мнацакановой «Новая Аркадия» [68], выпущенную в 2018 г. издательством «НЛО», вошли уже напечатанные ранее произведения: «Маленький реквием», «Das Buch Sabeth» в полной редакции. Примечательно, что тексты, входившие в книгу «Шаги и вздохи», Мнацаканова включает в «Книгу детства», komponуя их иным способом. Композиция «Новой Аркадии» такова: вступление Ю. Орлицкого, вступительное слово автора, «Книга детства», поэма «Маленький реквием», «Das Buch Sabeth», поэма «Осень в лазарете невинных сестёр», «Метаморфозы», «Jelmoli», речь Мнацакановой по случаю присуждения премии А. Белого. И. Гулин отмечает, что «составляющие эту книгу вещи можно назвать поэмами, поэтическими циклами, но любое определение из истории литературы будет неточным. Образец здесь — музыка, а главный жанр — реквием» [25].

«Новая Аркадия» открывается «Книгой детства» [68, с. 32—87], что неслучайно: так обнаруживается связь с книгой «Arcadia», темой которой было возвращение к истокам. «Книга детства» состоит из пролога «Песни мертвых морей» [68, с. 33] и трёх частей: «Ночь синего: колыбельные» [68, с. 43—69], куда вошли «Колыбельные Моцарту», «Колыбельные сморщенным», «Колыбельные мёртвеньким», «Синим сном: диалоги и взгляды» [68, с. 69—87] и «Шаги и вздохи» [68, с. 87—93].

Книга завершается словами «КОНЕЦ КНИГИ ДЕТСТВА КОНЕЦ КНИГ ДЕТСТВА» [68, с. 92], а также финальным словом «конец» — такой финал символизирует конец детства лирического субъекта. Именно поэтому следом за «Книгой детства» Мнацаканова расположила поэму «Маленький реквием» [68, с. 93], магистральная тема которой — память об умершей Анне N. Сталкиваясь со смертью близких людей, человек неминуемо взрослеет,

однако, как мы уже писали выше, поэма заканчивается образом травы — символом бессмертия.

Далее следует книга «Das Buch Sabeth» [68, с. 107—233], а за ней — поэма «Осень в лазарете невинных сестёр» [68, с. 259—285], имеющая семичастную структуру и соотносимая с жанром реквиема. Мнацаканова так и определяет жанр этого произведения: реквием в семи частях. Но важно, что автор всегда переходит от размышлений о смерти к манифестации вечности, от страха, скорби, страдания к покою, свету, надежде.

События, описанные в поэме «Осень в лазарете невинных сестёр», заставляют лирического субъекта переживать внутренние перемены. Вероятно, поэтому следующий цикл стихотворений в книге называется «Метаморфозы» [68, с. 285], после которого расположена книга «Jelmoli» [68, с. 285—301], знаменующая собой переход к зрелости. Книга имеет множество отсылок к «Божественной комедии» (рефреном звучит строка «Земную жизнь пройдя до середины»), а семичастная структура читателя к «Реквиему» Моцарта.

В финальной части утверждается движущая сила жизни — любовь: «любовь что направляет вечный путь звезды». Таким образом, структура книги реализует метафору жизненного пути человека.

1.6. Выводы по первой главе

Рассмотрев ключевые визуально-графические приёмы в творчестве Мнацакановой, мы пришли к выводу, что визуальный облик текстов поэтессы тесно связан с музыкальным началом, что выражается в конструировании текстов как музыкальных партитур. Перечисленные приёмы оказываются инструментами создания полифонии на пространстве страницы.

Приёмы расположения текста на пространстве страницы в текстах Мнацакановой имеют несколько вариантов: «членение текста на несколько вертикальных потоков», беспробельная запись текста, фигурные стихи,

«лесенка». Данные приёмы выполняют функции полифонии, увеличения темпа читаемого текста, интонационно-партитурную функцию, функцию семантической автономности микроэлементов текста от буквы до слога.

С помощью такого визуально-графического приёма, как шрифтовая акциденция, Мнацаканова создаёт сложную систему интонирования текста.

Значимым приёмом в организации визуального пространства страницы в текстах Мнацакановой также являются пробелы. В поэзии традиционного толка пробел выступает как ритмосмысловый элемент. Мнацаканова, раскрывая потенциал пробелов, выдвигает их на передний план поэтического выражения. Пробелы у неё столь же значимы, как буквенные знаки: они могут быть частью самого слова, его «отсутствующей структурой». И, конечно, пробелы в творчестве поэтессы — не что иное как реализация принципа музыкальной паузы.

Характерной особенностью творчества Мнацакановой является создание голофрастических конструкций, в частности, имеющих производящую базу, состоящую из разноязычной лексики, что объясняется и билингвальностью поэтессы, и замыслом её творчества, заключающимся в том, что язык музыки и поэзии един. Наряду с голофразисом Мнацаканова также использует словесные разрывы. В стихотворениях Мнацакановой, относящихся к разным периодам творчества, можно увидеть равнозначное использование голофрастических конструкций и словесных разрывов, продиктованное поиском форм для выражения новых смыслов.

Рассмотрев особенности циклизации книг, которые непосредственно отражаются в визуальном облике текстов Мнацакановой, и заголовочно-финального комплекса, мы пришли к выводу, что все книги Мнацакановой имеют музыкальную структуру, представляющую собой синтез жанров, однако ведущим жанром становится реквием. Связь с реквиемом обнаруживается не только на формальном уровне произведения, но и содержательном, так как композиция книг Мнацакановой представляет собой путь от скорби к свету. Говоря об особенностях заголовочно-финального

комплекса, важно отметить, что заголовки можно объединить в две группы: условно назовём их «лингвистические», то есть подчеркивающие ключевой языковой приём, используемый Мнацакановой — повтор, и «музыкальные», обнаруживающие связь с музыкой. Заголовки и подзаголовки выполняют две важных функции: определение визуального облика текста (расположение текста на странице) и актуализация основного языкового или визуального приёма. Заголовочно-финальный комплекс, таким образом, объединяет произведения Мнацакановой в одно целое, создаёт структуру, которую характеризует сама поэтесса как гармонию.

ГЛАВА 2. ИНТЕГРАЦИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И ИКОНИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТОВ В ТЕКСТАХ Е. МНАЦАКАНОВОЙ

Под интеграцией вербального и иконического компонентов в данной главе будет подразумеваться синкретическое единство вербального и иконического элементов в рамках одного текста. Вербальные элементы, как часть семиотической системы, могут быть представлены надписями или подписями, вербальным текстом. Иконический знак, с точки зрения американского философа и логика Ч. Пирса, разработавшего его определение, может быть представлен фотографиями, рисунками, схемами, таблицами и т. д. [86]. У. Эко акцентирует внимание на семиотической функции иконических знаков: «Те образы, которые Пирс называл изобразительными, или иконическими знаками (*iconic sings*), также суть выражения, соотнесённые с неким содержанием. Если они обладают свойствами чего-то (или подобны чему-то), то это что-то — не объект в мире или состояние мира, на которое (которое) можно указать, но некое структурированное и аналитически организованное содержание» [127].

Текст, совмещающий вербальный и невербальный компонент, хорошо изучен лингвистической наукой и имеет определение «креолизированный». Ю. Сорокин и Е. Тарасов понимали креолизированные тексты как «тексты, фактура которых состоит двух негомогенных частей: вербальной языковой (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [107, с. 181]. Такой тип текста также требует изучения в литературоведении, так как комбинаторность изображения и текста в современной литературе особенно актуальна и встречается в творчестве различных современных писателей и поэтов: Д. Осокин, Л. Горалик, С. Бирюков, А. Сен-Сеньков, П. Андрукович, М. Бородин, А. Иличевский.

2.1. Соотношение вербального и иконического компонентов в визуальной книге Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

Вербальные и иконические компоненты, образующие визуальное и функциональное целое, встречаются в разных типах текстов в различных соотношениях.

Современная философия и культурология ключевым компонентом креолизованного текста называет изображение, дополненное вербальными средствами. Этой точки зрения придерживается философ и искусствовед Б. Гройс, утверждающий, что если ранее казалось важным комментировать изображение, то «сегодня — важно хорошо иллюстрировать текст» [24].

Другие исследователи убеждены в том, что смысл иконического знака размыт, поэтому в большинстве случаев его сопровождает подпись. Слова М. Ямпольского [109] подтверждают эту мысль: «Слово первично по отношению к изображению. Изображения получают энергию от слова, а не наоборот».

Приведенные выше рассуждения убеждают нас в том, что рисунок и вербальный текст в современной культуре должны восприниматься как одно целое.

Как уже было сказано во вступлении ко 2 главе диссертационной работы, тексты, в которых наблюдается взаимодействие вербального и иконического компонентов (то есть креолизованные), как правило, рассматриваются с лингвистической точки зрения. В литературоведении такие тексты стали объектом изучения относительно недавно. В основном, исследуются произведения писателей XIX—XX вв.: А. Пушкина (Р. Иезуитова, Г. Невелев), Ф. Достоевского (К. Баршт, П. Тороп), А. Крученых и Е. Гуро (Е. Бобринская), В. Хлебникова (Р. Дуганов), А. Ремизова (А. Грачева, Е. Обатнина).

Среди немногочисленных исследователей, рассматривавших креолизированные тексты современных авторов — Т. Чигинцева [123, с. 63] выделяет несколько функций иконического компонента в творчестве современных писателей: изобразительную, сюжетообразующую, нарративную.

Т. Семьян, изучая синтез вербального и иконического компонентов как принцип визуализации прозаического текста, делит креолизированные тексты на две группы: собственно авторские рисунки, выполненные в примитивистской технике, в манере «от руки» и произведения, визуализация которых обогащена фотографиями, газетными материалами и т. д. [100].

Феномен креолизации текста — одна из ключевых визуально-стилевых стратегий современной литературы, появление которой связано с ростом количества визуальной информации в современной коммуникации, дополнительным фактором также выступает всплеск литературного творчества российских художников в к. XX — нач. XXI в. (Д. Пригов, М. Гробман, П. Пепперштейн, Г. Чахал, А. Бренер, С. Файбисович, Г. Брускин и др.).

Примечательно, что креолизированные тексты появляются в творчестве писателей и поэтов, не имеющих художественного образования: В. Бородин, Л. Горалик, А. Ойко, П. Андрукович, А. Очертянский, А. Сен-Сеньков, Д. Осокин.

Визуальная книга Е. Мнацакановой «У смерти в гостях» [70] является ярким примером креолизованного текста, созданного поэтом, не имеющим художественного образования.

Жанр визуальной книги восходит к русской кубофутуристической традиции. Русский кубофутуризм возможно рассматривать именно как живописно-поэтическое направление, связанное с практикой левых течений в искусстве. В словесном творчестве реализуются те принципы, что присущи изобразительному искусству, а деятели авангарда одновременно творят в нескольких отраслях: изобразительное искусство, поэзия. Книга в творчестве

«будетлян» — уникальный объект, сочетающий работу литератора, художника и типографа. И хотя примеры визуальных книг можно найти и в европейском искусстве (опыты Т. Маринетти, «Каллиграммы» Г. Аполлинера, альбомы немецких экспрессионистов), настоящее новаторство русских авторов, по мнению В. Полякова, заключается «в полном отказе от безликости шрифта, в возврате к эмоциональной непосредственности, свойственной рукописной книге».

А. Красовец выделяет два типа футуристических книг: печатные и «самописные» [42]. Последние создавались при помощи техники литографии, которая открывала возможность передачи авторский почерк. Так, по мысли Хан-зен-Лёве, «футуристическая книга, с одной стороны, в духе неопрIMITивизма отступает в догутенберговский мир уникальных предметов и hand-made, т. е. в ауретический мир средневековых писцов, с другой стороны — в сферу тривиальной, массовой типографской продукции, проспектов, плакатов, лозунгов и рекламных щитов» [51].

Ориентация на рукописность в творчестве футуристов констатируется в манифесте В. Хлебникова и А. Кручёных «Буква как таковая»: «Вы видели буквы их слов — вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы — не буквы, а клейма! А ведь спросите любого из речазей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании» [118, с. 174—175]. Кроме того, в этой же работе поэты утверждают, что только почерк способен передать читателю настроение автора, так как он изменяется вместе с эмоциональным состоянием пишущего.

Данные тезисы коррелируют с мыслями Е. Мнацакановой, считавшей, что типографское исполнение её книг искажает замысел её творчества. Подтверждение этому мы находим в воспоминаниях А. Скидана, редактора её последней книги «Новая Аркадия», который в одном из интервью делится впечатлениями от работы с поэтессой: «...Елизавета Аркадьевна решила включить в книгу тексты, которых не было в полученной нами рукописи. Из

разных малодоступных изданий, где были соединены рукописная и визуальная составляющие, элементы коллажа, полиграфический шрифт, шрифт печатной машинки и так далее. Некоторых текстов в электронном виде не существовало и получить их было крайне сложно (Елизавета Аркадьевна не очень дружила с компьютерными технологиями). Что-то удалось скомпоновать, скомпилировать, получив доступ к ее рукописям и машинописям, а что-то, увы, нет» [94]. В этих словах может видаться ретроградность взглядов поэтессы на творчество, однако здесь подчеркнута важность для Мнацакановой именно «рукописного» способа работы, в котором ощутимо выражена индивидуальность автора, чего не может передать типографский оттиск.

Книга Мнацакановой «У смерти в гостях» [70], таким образом, восходит к жанровой традиции визуальной книги футуризма и имеет рукописную основу.

Сама книга была впервые опубликована в 1986 году. Как признаётся Мнацаканова, она писала это произведение для себя, ощущая невыносимость своего существования «на дне каменной ямы или колодца, без малейшей надежды на спасение», и это «безвоздушное пространство без единого луча надежды» рождало ощущение, что всё происходит «как бы по ту сторону жизни». Отсюда — черная рамка, обрамляющая каждую страницу книги, и отдельные страницы книги, в которых чернота охватывает пространство целиком, замещая собой и текст, и графику.

Первый эпиграф книги — «Огромна смерть, мы смеющейся части её добыча, добыча, добыча». Эти слова написаны на двух языках в сплетении строчек немецкого и русского языков. При этом речь в данном эпиграфе идёт, скорее, не о смерти как переходе из одного физического состояние в другое, а о жизни, потерявшей смысл и потому уравнивающейся со смертью. В качестве второго эпиграфа приведены слова одной из поэм безумия Гельдерлина «Wenn aus der Ferne...», которая была написана им в начальный период его

неизлечимой душевной болезни. Так, уже в эпитафиях раскрывается одна из идей книги — смерть может приобретать различные формы.

Особенность книги Мнацакановой, по мнению Т. Назаренко, в том, что текстовая и визуальная информация не всегда идут в унисон. Исследовательница считает, что визуальный компонент является доминирующим, так как эмоциональное воздействие графики и постраничного дизайна на читателя оказывается гораздо более ощутимым, чем воздействие текста как такового; именно форма произведения несёт основную семантическую нагрузку [66, с. 8]. Содержание, как пишет Т. Назаренко, теряет способность к автономности вне избранной автором формы, таким образом иллюстрируя одну из жанроопределяющих особенностей визуальной поэзии, а именно: «форма = содержанию / содержание = форме» [66, с. 9—10]. Дальнейший анализ, проведенный нами, покажет, что соотношение вербального и иконического в книге «У смерти в гостях» может быть различным.

Основополагающей в книге «У смерти в гостях» для Мнацакановой стала проблема шрифта и каллиграфии. Монотонные, ровные строки, состоящие из однотипных, будто застывших знаков производят впечатление нерукотворности. Автор книги в письме Дж. Янечеку, пытаясь объяснить «сверхчеловеческую автоматику и точность шрифта» пишет: «Я чувствовала, будто смерть водила моей рукой» [107]. Это высказывание Мнацакановой об отсутствии во время написания книги контроля над движением собственной рукой отсылает к традиции автоматического письма — письма, являющегося продуктом бессознательной деятельности пишущего, принципы которого активно использовали в своем творчестве поэты-сюрреалисты, но кроме того, такое письмо использовалось в некоторых мистических практиках, например, в конце XIX в спиритуализме — для предполагаемой возможности общения с умершими. Так, тема смерти в книге Мнацакановой приобретает мистическое звучание на визуальном уровне, а между вербальным и иконическим компонентами устанавливается семантическая связь.

Механической безжизненностью каллиграфии отличаются не только текстообразующие строки, но и орнаментальные элементы, являющиеся графическими вариантами инициалов автора. Пример такой каллиграфии представлен на рисунке 1. Автоматизм записи при этом противоречит самой идее рукописного текста, цель которого — индивидуализация автора. Многократные повторы переплетающихся заглавных букв «Е» создают такое же ощущение безжизненности, как и другие «автоматизированные» элементы дискурса, подчёркивая состояние «удушённого жизнью поэта». Визуальный ряд здесь дополняет вербальный уровень, усиливая его содержательность.

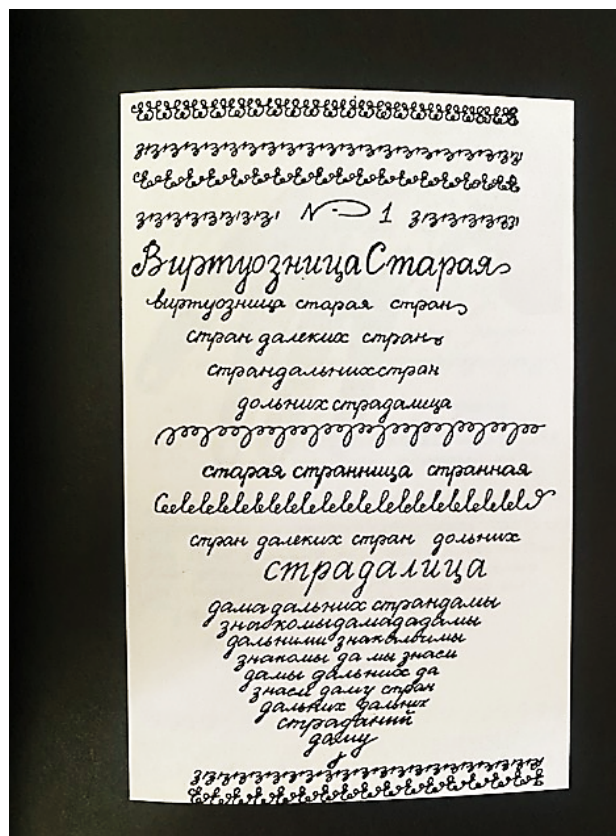
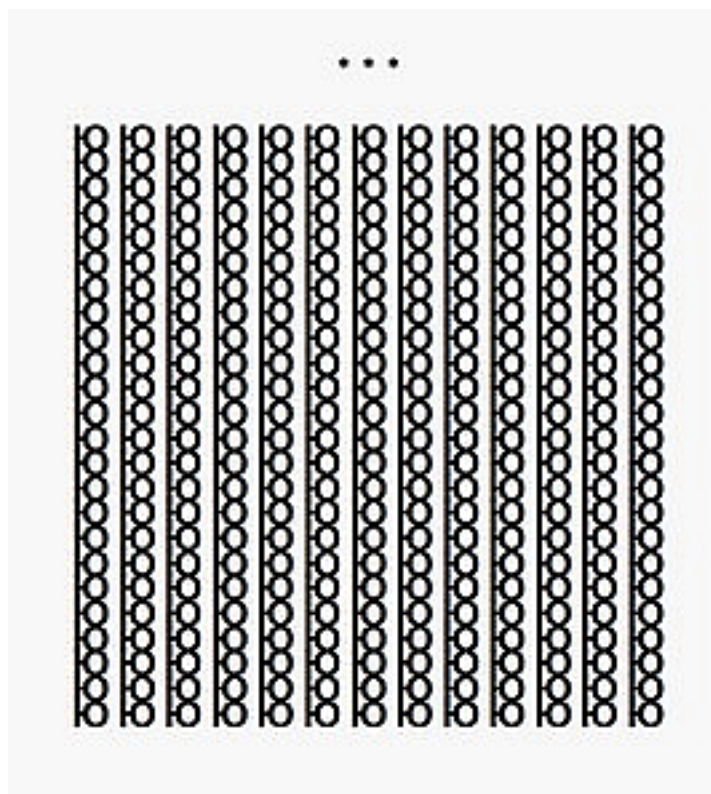


Рисунок 1 – Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

Аналогичный пример визуальной поэзии, когда многократно повторяющаяся буква превращается в узор, мы находим также в творчестве А. Альчук. Стихи, входящие в цикл «Простейшие», представляют собой листы, заполненные какой-либо одной буквой таким образом, что буквы переплетаются в узор, фактически лишенный языкового значения. Отличие

визуальной поэзии Альчук от приведенного выше стихотворения Мнацакановой в том, что стихи Альчук отсылают читателя к наиболее архаичным пластам культуры, о связи знаков с орнаментом, древним визуальным изобретением человечества. У Мнацакановой же орнамент обладает семантикой смерти, раскрывая тему книги.



[2, с. 23].

Поэт не называет причин «удушающего» состояния, но, как пишет Т. Назаренко, на вербальном уровне книг можно заметить «немало личностных штрихов», позволяющих ощутить черты «застойного» времени (книги писалась Мнацакановой в 1970-е гг.), а также увидеть отдельные аспекты биографии поэта [66, с. 7—8]. Например, включение в книгу контекстуально значимых имён и реминисценций, семантических окказионализмов, таких, как «крысы носят обручальные кольца». Визуальный уровень лишён подобных уточнений и нюансов.

Ощущение безжизненности возникает не только за счёт механизированного почерка и орнаментального элемента, но и, как мы уже упоминали, за счёт обрамления страниц книги черными рамками, само существование которых подчеркивает идею смерти как доминирующего

образа книги. Причем вербальные элементы нередко оказываются помещены в дополнительную раму, что вызывает ассоциации с могильным надгробием и значительно усиливает визуальный эффект присутствия смерти.

На рисунке 2 текст расположен на черно-белом фоне, внизу которого находится черная полоса, напоминающая траурную ленту, и помещен в дополнительную раму, находящуюся в середине страницы.

Тема смерти актуализируется не только в способе графического оформления страницы, но и в игре с шрифтом — слово «смерть» укрупнено на фоне остального текста и выделено нарочито искажённым почерком. В этом случае вербальный текст дополняется визуальным компонентом, который подчёркивает общую тематику книги — смерть.

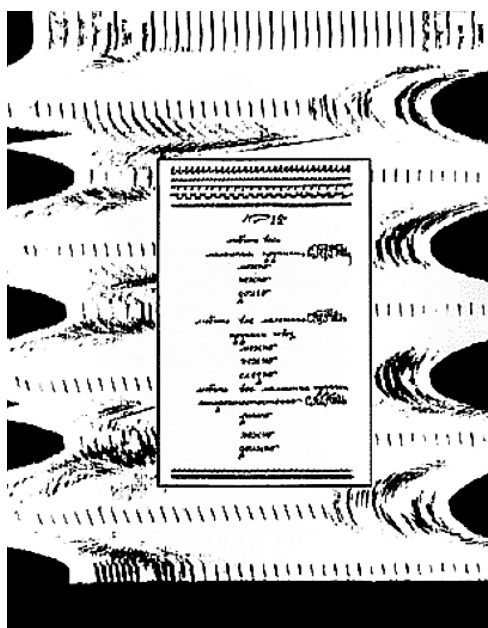


Рисунок 2 – Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

По словам Т. Грауз [28], в «метафизических визуально-поэтических текстах-рисунках» Мнацакановой «слова постепенно превращаются в вязь». Действительно, в отрывке, приведённом ниже (Рис. 3), текст «любить вас маленькие // трупики буду // грозно грозно // гроз // но» трансформируется в причудливый узор, сотканный, как было отмечено ранее, из графических вариантов инициалов Мнацакановой. Вербальный и иконический компоненты в данном случае взаимно дополняют друг друга: тема смерти, звучащая в

строках приведенного отрывка, подчеркивается орнаментальным элементом, иллюстрирующим переход, осуществляемый смертью, в качественно иное состояние, оказывающееся за пределами речевого высказывания.

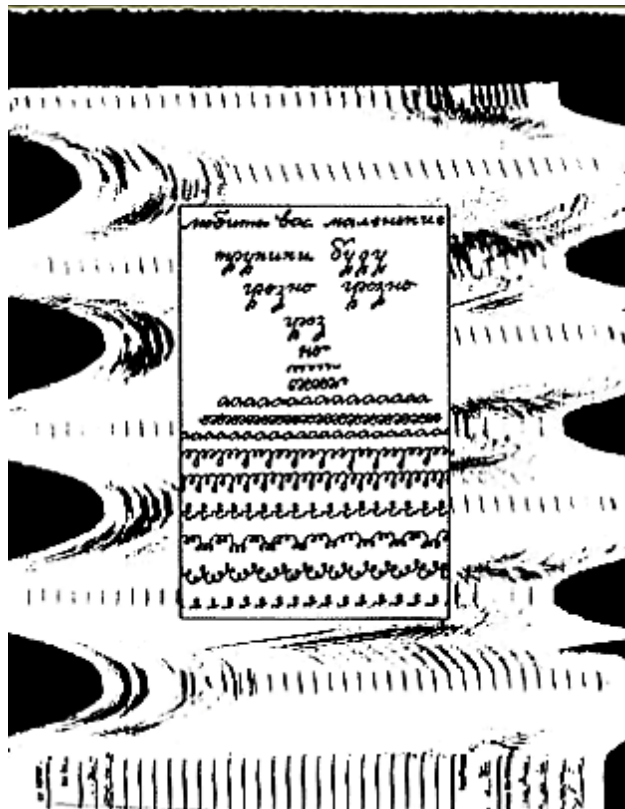


Рисунок 3 – Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

Примечательно, что «вязь», выполненная Мнацакановой, напоминает армянский алфавит, что, вероятно, неслучайно: Мнацаканова — армянка по национальности, а смысл «многоязычия» в её творчестве, как мы уже упоминали, заключается в идее единого звукового начала в поэзии. Но кроме того, в схожести орнаментального элемента с армянским алфавитом нам видится звучащая одновременно с идеей о доминирующем начале смерти идея о бесконечности жизни, её круговороте. Неслучайно орнамент состоит из вариаций буквы Е — первой буквы имени Елизавета, а имя, в свою очередь — это то, что даётся человеку с рождения, так же, как и национальность. Так, в механической безжизненности орнамента ощущается и присутствие жизни, проявляющееся в возвращении лирического субъекта к истокам, то есть в самое начало жизненного цикла.

Эта идея подчеркивается и присутствием в книге страниц, выполненных не механически выверено, а в обычной рукописной манере, т. е. с каллиграфическими огрехами, неровностями, отступлениями от стандарта. Семантика такого «соседства», как пишет Т. Назаренко [66, с. 9], неоднозначна: это и «попытка бегства от смерти, и соперничество “живого” и “мертвого” начал».

Кроме визуализированного текста, в книге присутствует множество графических образов, выполненных в черно-серой гамме. Главный графический образ — рука или руки — многократно повторяются. По свидетельству С. Сэндлер, американской исследовательницы русскоязычной поэзии, образ руки в творчестве Мнацакановой появился из-за случайного фотокопирования её собственной руки, когда она печатала страницы для одной из её книг. Повторное изображение воспроизводит этот момент труда и случайности.

Т. Грауз отмечает, что «образ-тень “руки творящей”, присутствующий в книге, как бы преобразующей письмо осмысленное во что-то иное» [28]. Для нас важно, что этот образ — не просто «тень “руки творящей”», а фотокопия руки творца, т. е. самой Мнацакановой. Авторское присутствие в тексте становится, таким образом, фактически осязаемым.

Изображения рук в книге отчетливо доминируют над текстом, о чём говорит их расположение: они возникают в книге, налагаясь на основной текст и как бы закрывая, заслоняя его от читателя, как на рисунке 4, либо предстают в качестве единственного визуального образа на странице, как на рисунке 5. Иконический элемент в данных случаях полностью замещает вербальный.



Рисунок 4 – Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

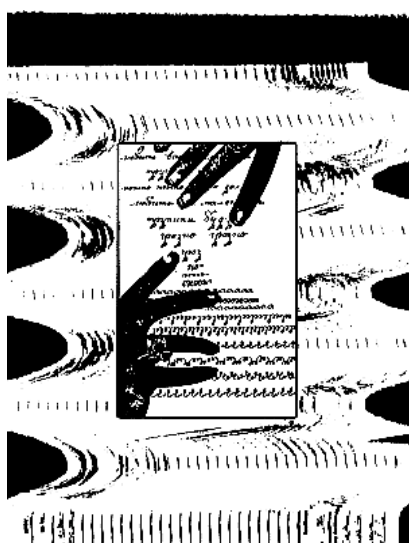


Рисунок 5 - Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

Для того, чтобы понять семантику этого визуального образа у Мнацакановой, обратимся к его символике.

Согласно Словарю символов Джека Трессидера, рука — это защищающая или карающая сила, символ верховной власти, законов и порядков в египетском, индуистском и буддийском религиозном искусстве, в христианстве — символ Бога. Так, рука творца в книге Мнацакановой, как уже было сказано, довлеет над текстом, заслоняя его часть, словно делая его второстепенным, как на рисунке 6.



Рисунок 6 - Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

Образ руки нередко представлен воплощением образа человека в системе космического мироздания, коррелятом его психологического состояния. На этом, собственно, основывается система гадания по руке, суть которой — в предугадывании человеческой судьбы. Отсюда — неразрывная связь образа руки с образом судьбы. Неслучайно в книге появляется указующий жест, при этом рука украшена перстнями, что семантически соотносится с фразеологизмом «перст судьбы» (Рис. 7).



Рисунок 7 - Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

Для художника, поэта, музыканта рука — инструмент созидания. Созидающие руки возносят творца над толпой. Так, в книге появляется рука, держащая карандаш — этот визуальный образ фиксирует акт творчества в моменте.

Как мы видим, в книге Мнацакановой образы рук представлены в многообразии: это и женственная рука с драгоценностями, и рука, держащая ручку для записи, рука, указывающая вверх, к чему-то божественному, или вниз, в сторону печатной страницы текста, и переплетенные руки, напоминающие очертания крыльев.

Последний образ — рук-крыльев, как на рисунке 8 — возникает и на текстовом уровне: «Великие сосны тот путь окрылили крылили крестили высоко манили», «Высоким крылом ослепительно манит», но только ближе к финалу книги. Вознесенность, высота, ассоциируемые с образом крыльев, выступают категориями, противоположными сниженным образам смерти: «крысы смерти», «маленькие объедки смерти», «маленькие ублюдки смерти». Символика данной оппозиции недвусмысленна: высота поэтического духа противостоит мелочности обывательской жизни.



Рисунок 8 - Фото страницы книги Е. Мнацакановой «У смерти в гостях»

На вербальном уровне поэтическое повествование заканчивается прощальной нотой, но финальный графический образ — трепещущие руки-

крылья — свидетельствуют об ином финале. Уход не всегда означает смерть. Уход может быть исходом, несущим освобождение.

Рассмотрев случаи интеграции вербального и иконического компонентов в книге Е. Мнацакановой «У смерти в гостях» [70], можно сделать вывод о том, что графические элементы в книге могут как замещать вербальный текст (графические изображения рук), так и соотноситься с ним семантически, усиливая содержательный компонент (каллиграфия, орнаментальные элементы, черные рамы). Взаимодействие вербального и иконического помогает понять замысел книги — неразделимость смерти и жизни.

2.2. Иконическая составляющая графического эквивалента в текстах

Е. Мнацакановой

Понятие графического эквивалента было введено Ю. Тыняновым [89] в работе «Проблема стихотворного языка» (1924). Под графическим эквивалентом текста он имел в виду «все заменяющие его внесловесные элементы, прежде всего, частичные пропуски его, затем частичная замена элементами графическими».

Как правило, графический эквивалент выражен многоточиями, но в современной литературе в качестве него выступают также иконические знаки, рисунки, знаки компьютерной клавиатуры и т. д.

Отметим, что необходимо различать понятия пробела и графического эквивалента. Эти визуально-графические приёмы действительно схожи по своему функционалу, так как они, по мнению Т. Семьян [100, с. 168], «визуально реализуют вербально незаполненное пространство страницы». Однако в отличие от пробела, графический эквивалент представлен знаками, выражающими определённый смысл.

Размышляя о функциях графического эквивалента, обратимся к работе И. Борисовой «Графика поэзии Н. А. Некрасова» [19]. Среди общих функций графического эквивалента исследовательница выделяет следующие: функция,

передающая неполноту, недосказанность, функция возбуждения интереса, когда у читателя возникает желание узнать, что скрыто за точками, функция призыва к обсуждению и функция пробуждения творческого воображения. При этом исследовательница отмечает, что частные функции графического эквивалента текста зависят от контекста. Так, Т. Семьян в работе «Визуальный облик прозаического текста» при исследовании функционала графического эквивалента текста в прозе выделяет его частные функции, например, интонационно-партитурную, функцию эвфемистической замены [100, с. 174].

Приведенная выше классификация И. Борисовой показывает, что читателю отводится важнейшая роль в восприятии графического эквивалента текста, т. к. именно читатель «домысливает произведение, выступает в роли творца» [19]. Эту мысль подтверждается высказыванием А. Ханзена-Лёве: «эквиваленты текста, будь то композиционной или семантической природы, реализуются не на поверхности текста, а в “установке” реципиента» [117].

Явление графического эквивалента текста достаточно полно исследован Ю. Тыняновым [110] и И. Борисовой [19] в творчестве поэтов-классиков XIX в. — А. С. Пушкина и Н. А. Некрасова. Неоднократно приводились замечания о роли точек у Пушкина и Некрасова литературоведами и лингвистами В. Виноградовым, В. Жирмунским, Б. Бухштабом, А. Илюшиным, В. Холшевниковым.

При этом графический эквивалент текста в современной поэзии остаётся практически неисследованным, несмотря на то, что является одним из ключевых инструментов организации визуального пространства страницы и находит воплощение в творчестве таких поэтов, как Г. Сапгир, Вс. Некрасов, Г. Айги, В. Друк, А. Хвостенко, Е. Мнацаканова. Пожалуй, наиболее полно графический эквивалент рассматривается в статье М. Павловца «“Нулевые” и “пустотные” тексты в русской поэзии: от “исторического авангарда” к неподцензурной поэзии второй половины XX в.», однако исследователь изучает данный феномен как аспект проблемы «нулевых» или «пустотных» текстов, спектр выразительных средств которых гораздо шире, чем

использование только графического эквивалента [85]. Отдельные замечания о графическом эквиваленте в творчестве современных поэтов (Вс. Некрасова, Г. Сапгира) присутствуют в работах Ю. Орлицкого [80], М. Двойнишниковой [31].

В статьях, посвященных творчеству Мнацакановой, о графическом эквиваленте не упоминается, хотя поэтесса активно использует данный прием в своих текстах.

Поднимая вопрос об иконической составляющей графического эквивалента у Мнацакановой, прежде обратимся к работе Т. Семьян «Визуальный облик прозаического текста», в которой исследовательница выделяет ещё функцию графического эквивалента — иконическую [100, с. 171]. Наглядно иконическая составляющая графического эквивалента показана в отрывке из романа А. Королёва «Человек-язык», в котором песок изображен точками, дождь — восклицательными знаками, капли — запятой. Графический эквивалент текста в данном случае замещает вербальный текст, выполняя изобразительную функцию:

«По крыше, саду и тексту всё реже и реже забарабанили капли густого дождя, превращая точки в полосы воды. (Буквы, орошённые слезами.)

Примерно вот так:

Это песок на садовой дорожке (текст):

.....
.....
.....

Это дождь, идущий над знаками:

!!

Это размытые следы пост/прикосновений вещей капли:

.....
.....
.....
.....,попадая в русло потока, сверху вниз»

Подобный пример мы находим и в современной поэзии, например, в стихотворении Т. Туниянца, в котором запятые группируются дважды по три. Таким образом они они визуализируются, усиливая метафору, так как данные группы знаков препинания могут изображать одновременно и ресницы, и коготки.

Ты осматриваешься вокруг,
выпустив коготки
ресниц ,, ,, ,, [88, с. 176].

В текстах Мнацакановой также можно найти примеры графического эквивалента текста, иконический компонент в котором раскрывает смысл вербального текста. Например, в стихотворении «Шаги кларнета» [60, с. 205], в котором сочетание нижнего подчеркивания и апострофа имитирует ритм шагов (неслучайно графический эквивалент здесь напоминает ритмический рисунок стихотворного текста, в котором подчеркивание обозначает слоги, а апостроф — ударение). Отличие от приведенных выше примеров в том, что в графическом эквиваленте текста в данном случае «зашифрован» акустический образ. Особое внимание стоит обратить на то, что подчеркивания и апострофы комбинируются в стихотворении по-разному, например, апострофы, соотносимые с ударением, употребляются три раза подряд после слова «звон», как бы акцентируя внимание на громкости звука. Попытка передачи звуковых явлений с помощью невербальных средств объясняется «стерео-скопично-фоническим» мышлением Мнацакановой.

ШАГИ КЛАРНЕТА

НАД КРЫШАМИ ГОТИЧЕСКИХ ДОМОВ
ПОЕТ КЛАРНЕТ. ПОД МЕРНЫЙ ЗВОН ШАГОВ
НЕСЛЫШНЫХ ДЕТСТВА РАСТЕТ НАПЕВ
НЕСЛЫШНЫХ МЕРТВЫХ СЛОВ.

ПОЕТ КЛАРНЕТ ПОД МЕРТВЫЙ ЗВОН ШАГОВ
ШАГОВ ШАГОВ - ' ' - ДЕТСТВА ИДЕТ КЛАРНЕТ
ПОД МЕРТВЫЙ ЗВОН ПОД МЕРТВЫЙ МЕРТВЫЙ
ЗВОН - ' ' ' - ' - ШАГОВ ШАГОВ ШАГОВ ПЛЫВЕТ ШАГОВ
- НАПЕВ -
НАПЕВ НАПЕВ БЕССМЕРТИЯ БЕЗ СМЕРТИ Я
БЕЗСМЕРТЕН СМЕРТЕН ИДЕТ КЛАРНЕТ Я
СМЕРТЕН СМЕРТЕН Я БЕССМЕРТ И Я ШАГОВ ШАГОВ
- ШАГОВ -
ПОД МЕРТВЫЙ ПЛАЧ ШАГОВ НАПЕВ ШАГОВ
- ' - ' - ' - ДЕТСТВА - КЛАРНЕТ ШАГОВ
КЛАРНЕТ
- ШАГОВ -
- - ' -

[69, с. 205].

Сочетания нижнего подчеркивания и апострофа характерны для текстов Мнацакановой. В другом случае они выполняют интонационно-партитурную функцию, которую Т. Семьян [100, с. 169] считает первичной. В стихотворении «безмолвная песнь» графический эквивалент обозначает паузу значительной протяженности, участвует в организации ритма и актуализирует рифму *печали — неопали*. При этом иконический компонент проявлен отчетливо: сочетание подчеркивания и апострофа, визуально выражает безмолвие, но это безмолвие не словесное, а «музыкальное», неслучайно графический эквивалент вызывает ассоциации с ритмическим рисунком. Графический эквивалент оказывается семантически связан с названием стихотворения «безмолвная песнь».

б е з м о л в н а я п е с н ь

[69, c. 132].

В некоторых других текстах Мнацакановой этот же графический эквивалент текста, представляющий собой сочетание подчеркивания и апострофа, стоит в конце текста, актуализируя концептуалистскую идею о невозможности тишины, которую воплотил в своём творчестве композитор Дж. Кейдж. Слова в стихотворении заканчиваются, но ритм продолжает звучать — именно эту идею выражает графический эквивалент текста, выполняющий здесь иконическую функцию. Кроме того, идею о первичности ритма, музыки можно назвать центральной в творчестве поэтессы, считавшей, что есть только один язык — музыки и поэзии, а все остальные языки подчиняются единому звуковому началу.

ПЕСНЬ ПЕРВАЯ

1

моряна помнит у моея могилы
 морями полдни у морей помилуй!
 у моея
 помни
 полдень
 могила полднем у моея моряны
 полднем
 помнит
 полдни
 светлы
 моряна светит у моея могилы
 (помилуй!)
 светит
 светлым
 - - - - -
 - - - - - !

[69, с. 174].

Подобный пример, когда произведение завершается графическим эквивалентом текста, мы находим в книге «Das Buch Sabeth» в редакции 1972 г. Текстовая часть завершается словосочетанием «конец книги», но фактически финал выражен графическим эквивалентом текста — многоточиями, в которых эксплицируется и недосказанность, и идея круговорота жизни, проходящая красной нитью через всё творчество Мнацакановой: у жизни не может быть «конца», за смертью всегда следует новая жизнь. Неслучайно в финальном комплексе книги присутствует посвящение «отсутствующему другу», как бы утверждая, что нет смерти, есть некое отсутствие, существование человека в невидимом нами измерении.

КОНЕЦ КНИГИ КОНЕЦ КНИГИ КОНЕЦ КНИГИ

...

[69, с. 169].

В эссеистической прозе поэтессы многоточия играют важную роль в оформлении хода мысли. Так, в «Маленьком рассказе», тема которого — взаимоотношения автора и читателя, отточиями отделены друг от друга риторические вопросы. Автор при помощи графического эквивалента

акцентирует на этих вопросах читательское внимание, придавая им особую значимость. Но также многоточия между строками могут обозначать паузу между размышлениями, момент раздумий.

**И видеть... И можно ли посреди этой радости думать
о чем-либо другом?**

... ...

Думать о ... другом? О Другом?

... ...

Об Адресате?... Об Адресатах?

... ...

Но кто же они... эти Адресаты?

И где их искать? И следует ли искать их?

...

А не поискать ли их где-нибудь поблизости от Автора?

... ..

[69, с. 169].

После того, как рассказ заканчивается, что подчеркнуто финальными словами «Конец рассказа», Мнацаканова делает вставку фрагмента, соотносимого с послесловием. Данный фрагмент начинается немотивированно увеличенным многоточием, обозначая длительную паузу и переход к новому витку размышлений, продолжающих предыдущий рассказ.

В поэтических текстах Мнацакановой функция графического эквивалента, выраженного отточием, чаще всего интонационно-партитурная. В стихотворении из книги «Das Buch Sabeth» графический эквивалент выражает паузу, кроме того, эксплицирует зазор, возникающий между словами и молчанием, жизнью и смертью, и подчеркивает звучащую в тексте, характерную для Мнацакановой, тему круговорота жизни. Неслучайно стихотворение построено на антиномии образов смерти («не станет нас») и жизни («март настанет»).

день словно тень
 настанет

 не станет нас но слово март настанет

 над синим мором над мертвым мором морем
 словно
 синим
 встанет

 не станет смертно нас но с мертвым март настанет

 не станет смертно нас но март бессмертно светло
 встанет

 но март бессмертно встанет

 бессмертный март бессмертным страшно встанет

 страши вечера
 вчера
 страши
 страшно
 стражем

 бессмертный март бессмертным стражем встанет

[68, с. 187].

Примечательны случаи деконструкции вербальной ткани текста при помощи многоточий. Такой способ существования текста, при котором он словно разрушается у читателя на глазах, исследователи (Т. Семьян, Д. Суховей) называют «исчезновением» текста. В качестве примера данного приема Семьян приводит текст Башаримова:

«важны случайные обертоны. то, что выходит помимо воли. там это есть
 м..в.а.....з...з. б. ю. е...кщ.щ.. ..р.. ..щ..... ..ч
 ... з.... ..ую.....п.....е..... ..р.... ..т..т.. ..ш..у...а..
е.е..... .. на упоре улицы» [100, с. 111].

В стихотворении из книги «Das Buch Sabeth» с помощью графического элемента слова дробятся на слоги (за... будь...), затем слоги многократно повторяются (за... за...за... за...). С первого взгляда текст действительно кажется деформированным, однако слоги в текстах Мнацакановой являются самостоятельным языковым элементом, о чём, в первую очередь, говорит сама

поэтесса. Многоточия, таким образом, разрушают слово лишь формально, играя роль в образовании новых языковых элементов.

... ..
о не забудь!
 за ...
будь

за ... за ... за ... за ...
глянет... заза ... за
станет за... за ... за ...за ...за ... на...
станет на... станет... на... на... на... на

[68, с. 156].

Ещё один вариант графического эквивалента текста — немотивированно увеличенные подчеркивания. В стихотворении из «Книги детства» они обозначают протяженность фразы, акцентируют внимание на её напевном характере.

I

аа _____ аа _____ аа _____ аюа _____ ббаюа _____ ббаа _____
 мааяа ддочкааа _____ аа _____ аа
 мааяа ддочкаа _____ аа _____ чьяа
 мою дочку чью пою
 пою ночку пою мою
 моююнн моюа

аа _____ а

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

[68, с. 117].

В поэме «Ельмоли» Мнацаканова экспериментирует с графическим эквивалентом текста, в качестве которого выступают «плюсы» — математические знаки, отчетливо ассоциирующиеся с могильными крестами.

Расположение нескольких плюсов в ряд символизирует кладбище. Этот графический эквивалент дополняет вербальный текст, в котором два доминирующих образа: молчание и боль. «Плюсы» — могильные кресты — эксплицируют звучащую в тексте тему смерти.

о боли. *silentium.* молчание *male. dolente*
+ + + +

[68, с. 287].

«Плюсом» завершается и третья часть поэмы, в которой возникает образ гроба — «домовины». Графический эквивалент текста в конце части не только визуализирует ключевой образ, но и ставит финальную точку: лирический субъект проходит свой путь до «домовины».

ДО
ДОМОВИНЫ
+

[68, с. 290].

Итак, графический эквивалент в текстах Мнацакановой, представленный отточиями, подчеркиваниями, сочетаниями подчеркиваний и апострофов, иконическими знаками, выполняет две основных функции: иконическую и интонационно-партитурную. Иконическая составляющая графического эквивалента текста характеризуется его способностью замещать вербальный текст или дополнять его, а в отдельных случаях — иллюстрировать.

2.3. Выводы по второй главе

Под интеграцией вербального и иконического компонентов в данной работе подразумевается синкретическое единство вербального и иконического элементов в рамках одного текста. Текст, сочетающий в себе вербальный и невербальный компонент имеет определение «креолизированный». Яркий пример такого текста — визуальная книга Е. Мнацакановой «У смерти в гостях» [70].

Невербальными элементами книги являются рисунки, орнаментальные элементы, каллиграфия. Орнаментальные элементы и каллиграфия отличаются механической безжизненностью, что противоречит самой идее рукописного текста, цель которого — индивидуализировать автора. Визуальный ряд усиливает содержательность вербального уровня текста, раскрывая тему смерти. На вербальном уровне поэтическое повествование заканчивается прощальной нотой, но финальный графический образ — трепещущие руки-крылья — свидетельствуют об ином финале. Уход не всегда означает смерть. Уход может быть исходом, несущим освобождение. Взаимодействие вербального и иконического компонентов в книге помогает понять её замысел: неразделимость жизни и смерти.

Графический эквивалент в текстах Мнацакановой представлен многоточиями и отточиями, подчеркиваниями, сочетаниями подчеркиваний и апострофов, иконическими знаками. Он выполняет две основных функции: иконическую и интонационно-партитурную. Иконическая составляющая графического эквивалента текста характеризуется его способностью «изображать» акустические образы (звон или звук шагов), замещать вербальный текст, вскрывая новые смыслы, дополнять его, раскрывая ключевые темы творчества Мнацакановой: смерть и вечность.

Так, в результате рассмотрения нами соотношения вербального и иконического компонентов в творчестве Мнацакановой мы пришли к выводу, что иконический компонент может как замещать, так и дополнять вербальный текст. Он помогает понять замысел произведения, не только подчеркивает его содержательную сторону, но и вносит новые смыслы, остающиеся за пределами речевого высказывания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Е. Мнацакановой уникально и самобытно, а система её стихосложения является беспрецедентной в русской литературе. Несмотря на это, статус поэтессы в современном русском литературном пространстве довольно размыт, чему способствовало маргинальное отношение поэтессы к современному литературному процессу в России. Более тридцати лет живя и работая за границей, Мнацаканова сознательно обособилась и от участия в литературной жизни России. Эта отстраненность, обусловленная чертой характера Мнацакановой — стремлением к одиночеству, отшельничеству, была в какой-то степени преодолена только после издания книги «Arcadia» в 2004 г. и присуждения поэтессе премии Андрея Белого за «ритуальное расчленение слова, смыкающее в музыкальном единстве архаику с постфутуристской поэтической космогонией».

Использование Мнацакановой визуально-графических приёмов, создание ею визуальных книг-альбомов позволяет считать её тексты «поэзией для глаза». Тем не менее, визуальный аспект творчества Мнацакановой остаётся неисследованным.

Среди визуально-графических приёмов, которые организуют визуальное пространство страницы в текстах Мнацакановой, выделяются: расположение текста на странице, шрифтовая акциденция, пробелы и пустоты, голофрастические конструкции, заголовочно-финальный комплекс.

Приёмы расположения текста на пространстве страницы имеют несколько вариантов: «членение текста на несколько вертикальных потоков», беспробельная запись текста, фигурные стихи, «лесенка».

Отличие «членения текста на несколько вертикальных потоков» от традиционных «двухколонника» и «трёхколонника, также встречающихся у Мнацакановой, в том, что такие тексты возможно читать по-разному: по вертикали и горизонтали, что позволяет читателю трансформировать одни языковые элементы в другие, образовывать семантические связи в любом

направлении. Такой способ чтения мы называем многовекторным или многонаправленным. Основная функция членения текста на несколько вертикальных потоков — визуальная передача эффекта полифонии, что, конечно, связано с «музыкальным» мышлением Мнацакановой. Следующий приём — беспробельная запись текста, также связанный с «музыкальным» мышлением поэтессы — выполняет функцию увеличения темпа читаемого текста, подобно смене темпа в музыкальном произведении. Особый интерес в изучении организации визуального пространства страницы представляет фигурный элемент, включенный в поэму «Осень в лазарете невинных сестёр» — он объединяет в единое целое звучащие в поэме темы смерти и возрождения, раскрывает замысел реквиема — переход от скорби к свету, жизни, структурирует текст, возвращая его к упорядоченности и гармонии. Расположение текста «лесенкой» выполняет у Мнацакановой интонационно-партитурную функцию, семантическую, а также функцию автономизации языковых единиц.

Ещё одним инструментом в организации визуального пространства страницы для Мнацакановой является шрифт. Мнацаканова использует различные виды шрифта на плоскости страницы: прописной, курсив, полужирный, иностранный, таким образом создаётся сложная система интонирования текста. Прописной шрифт выполняет функции «передачи увеличения силы голоса и усиления эмоций», «эмоционального ключа», натурализации текста, смыслообразующую, указывает на аллюзии, маркирует повторяющиеся слова, обнажая ключевой в творчестве Мнацакановой приём повтора, развивающего смысловой потенциал слова. В других случаях этими же функциями наделяется курсив. Иноязычный шрифт используется Мнацакановой не с целью остротить слово, выделить его как «зрительный раздражитель», «знак другого культурного кода», а для того, чтобы показать, что все языки подчиняются единому звуковому началу. Для этого поэтесса часто использует приём паронимии, связывая таким образом между собой разноязычную лексику.

Значимым приёмом в организации визуального пространства также являются пробелы. В поэзии традиционного толка пробел выступает как ритмосмысловый элемент. Мнацаканова, раскрывая потенциал пробелов, выдвигает их на передний план поэтического выражения. Пробелы у неё столь же значимы, как буквенные знаки: они могут быть частью самого слова, его «отсутствующей структурой». И, конечно, пробелы в творчестве поэтессы — не что иное как реализация принципа музыкальной паузы. Пробелы выполняют в текстах поэтессы три основные функции: партитурную (создание ритма), функцию автономизации (обозначают самостоятельность языковых элементов), семантическую.

Говоря о поэзии Мнацакановой, нельзя не упомянуть голофразис как типичный для поэтессы способ обращения со словом. Производящей базой для голофрастических конструкций, используемых поэтессой, могут служить как слова, словосочетания, так и предложения и нетипичные конструкции. Характерной особенностью творчества Мнацакановой является создание голофрастических конструкций, состоящих из разноязычной лексики, что объясняется и билингвальностью поэтессы, и замыслом её творчества, заключающимся в том, что язык музыки и поэзии един. Наряду с голофразисом Мнацаканова также использует словесные разрывы. В стихотворениях Мнацакановой, относящихся к разным периодам творчества, можно увидеть равнозначное использование голофрастических конструкций и словесных разрывов, продиктованное поиском форм для выражения новых смыслов. В своих поисках поэтесса приходит к синтезу нового способа работы со словом: сочетания голофразиса и словесных разрывов. Такое нововведение объясняется нехваткой нормативных лексических и семантических средств для выражения авторской мысли. Наконец, Мнацаканова открывает для себя сочетание словесных разрывов и пустот. Всё перечисленное позволяет нам рассуждать о синтезе средств выразительности в поэзии Мнацакановой.

Рассмотрев особенности циклизации книг Е. Мнацакановой и заголовочно-финального комплекса, мы пришли к следующим выводам.

Мнацаканова мыслит крупными формами — книгами, поэмами. Все книги Мнацакановой имеют музыкальную структуру, представляющую собой синтез жанров, однако ведущим жанром становится реквием. Связь с реквиемом обнаруживается не только на формальном уровне произведения, но и содержательном, так как композиция книг Мнацакановой представляет собой путь от скорби к свету. Говоря об особенностях заголовочно-финального комплекса, важно отметить, что заголовки можно объединить в две группы: условно назовём их «лингвистические», то есть подчеркивающие ключевой языковой приём, используемый Мнацакановой — повтор, и «музыкальные», обнаруживающие связь с музыкой. Заголовки и подзаголовки выполняют две важных функции: определение визуального облика текста (расположение текста на странице) и актуализация основного языкового или визуального приёма. Заголовочно-финальный комплекс, таким образом, объединяет произведения Мнацакановой в одно целое, создаёт структуру, которую характеризует сама поэтесса: «...и целое, его композиция и структура, и мельчайшие части его есть совершенная, готовая и законченная гармония. Мы не можем знать, как возникает та или иная часть целого, с какими усилиями воздвигается постройка, но и целое, и мельчайшие части его есть воплощение гармонии, осуществление её» [60, с. 14].

Организация визуального пространства страницы у Мнацакановой, таким образом, тесно связана с музыкальным началом, что выражается в создании текстов как музыкальных партитур. Для создания визуального облика поэтесса использует синтез различных средств выразительности.

Под интеграцией вербального и иконического компонентов в данной работе подразумевается синкретическое единство вербального и иконического элементов в рамках одного текста. Текст, сочетающий в себе вербальный и невербальный компонент имеет определение «креолизированный». Яркий пример такого текста — визуальная книга Е. Мнацакановой «У смерти в гостях» [70], созданная вручную. Невербальными элементами книги являются рисунки, орнаментальные элементы,

каллиграфия. Орнаментальные элементы и каллиграфия отличаются механической безжизненностью, что противоречит самой идее рукописного текста, цель которого — индивидуализировать автора. Визуальный ряд усиливает содержательность вербального уровня текста, раскрывая тему смерти. Кроме визуализированного текста, в книге присутствует множество графических образов, выполненных в черно-серой гамме. Главный графический образ — рука или руки — многократно повторяются, доминируя над вербальным текстом: руки возникают в книге, налагаясь на основной текст, закрывая его или предстают в качестве единственного визуального образа. Особенно часто встречается образ рук-крыльев, противостоящий сниженным образам смерти: «крысы смерти», «маленькие ублюдки смерти». Символика данного образа недвусмысленна, высота поэтического духа противостоит мелочности обывательской жизни. На вербальном уровне поэтическое повествование заканчивается прощальной нотой, но финальный графический образ — трепещущие руки-крылья — свидетельствуют об ином финале. Уход не всегда означает смерть. Уход может быть исходом, несущим освобождение. Взаимодействие вербального и иконического компонентов в книге помогает понять её замысел: неразделимость жизни и смерти.

Графический эквивалент в текстах Мнацакановой, представленный многоточиями и отточиями, подчеркиваниями, сочетаниями подчеркиваний и апострофов, иконическими знаками, выполняет две основных функции: иконическую и интонационно-партитурную. Иконическая составляющая графического эквивалента текста характеризуется его способностью «изображать» акустические образы (звон или звук шагов), замещать вербальный текст, вскрывая новые смыслы, дополнять его, раскрывая ключевые темы творчества Мнацакановой: смерть и вечность.

Визуально-графические приёмы в текстах Мнацакановой, таким образом, раскрывают замысел творчества Мнацакановой: описание мировой гармонии, порядка, составляющего структуру, законов, управляющих земной жизнью. И, конечно, чтобы уметь выразить гармонию, творец должен

обладать объёмным или «стерео-скопично-фоничным» мышлением, истоки которого, по мнению Мнацакановой, кроются в музыке: «чтение партитур для симфонического оркестра полностью перестраивает мышление, делает его стерео-скопично-фоничным, объёмным, многолинейным».

Всё творчество Мнацакановой — начиная от экспериментов со словом и заканчивая композицией книг — подчинено принципу гармонии. В завершение видится необходимым ещё раз процитировать саму Мнацаканову: «Но только одно можно сказать более или менее определенно: и целое, его композиция и структура, и мельчайшие части его *<произведения>*, есть совершенная, готовая и законченная гармония. Мы не можем знать, как возникает та или иная часть целого, с какими усилиями воздвигается вся постройка. Но и целое, и мельчайшие части его есть воплощение гармонии, осуществление её» [60, с. 15].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Адлер, Д. Квадратные стихи, кубы, лабиринты, решетки и фигурообразные / Д. Адлер // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы; под ред. Д. Булатова. — Кенинсберг, 1998. — С. 28—39.
2. Азарова, Н. Предисловие к сборнику стихов Анны Альчук «Не БУ» / Н. Азарова. — URL: http://natalia-azarova.com/cgi-bin/index.pl?p=avant_alchuk (дата обращения: 04.05.2021).
3. Анисимова, Е. Е. О целостности и связности креолизованного текста (К постановке проблемы) / Е. Е. Анисимова // Филологические науки. — 1996. — № 5. — С. 74—84.
4. Аристов, В. Благодарности издалека / В. Аристов // Взгляд. — 2006. — № 3. — С. 15—17.
5. Бабенко, Н. Г. Грамматические окказионализмы в языке поэзии: проблемы интерпретации // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. — № 19. — С. 154—163.
6. Бабенко, Н. Г. Лингвопоэтика русской литературы эпохи постмодернизма : монография / Н. Г. Бабенко. — СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. — 400 с.
7. Бабенко, Н. Г. Семантический комплекс «молчание / немота / тишина» в языке русской поэзии второй половины XX в. / Н. Г. Бабенко // Балтийский филологический курьер. — 2003 — № 3. — С. 69—89.
8. Белый, А. Золото в лазури. — URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0101.shtml (дата обращения: 20.01.2022).
9. Бирюков, С. Е. Времена Неба Елизаветы Мнацакановой / С. Е. Бирюков // Черновик. — 2003. — № 18. — С. 17—21.
10. Бирюков, С. Е. Визуальная поэзия в России / С. Е. Бирюков. — URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/chernovik12/visual.html> (дата обращения: 20.01.2022).

11. Бирюков, С. Е. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма / С. Е. Бирюков. — М., 1994. — 312 с.
12. Бирюков, С. Е. Зримое звучание / С. Е. Бирюков. — М. : НЛО, 1995. — № 16. — С. 286—288.
13. Бирюков, С. Е. Поэзия русского авангарда / С. Е. Бирюков. — М., 2001. — 432 с.
14. Бирюков, С. Е. Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой / С. Е. Бирюков. — URL: <https://www.topos.ru/article/3315> (дата обращения: 04.05.2021).
15. Бирюков, С. Е. Року укор. Поэтические начала / С. Е. Бирюков. — М., 2003. — 343 с.
16. Бобринская, Е. А. Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков / Е. А. Бобринская. — М. : Изд-во гос. инст-та искусствознания, 1999. — 243 с.
17. Бобринская, Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. А. Бобринская. — М. : Пятая страна, 2003. — 304 с.
18. Борисова, И. М. Графический облик поэзии: «лесенка», курсив, графический эквивалент текста (на материале поэзии Н. А. Некрасова, его предшественников и современников) : дис. ...канд. филол. наук / И. М. Борисова. — Оренбург, 2003.
19. Борисова, И. М. Графика поэзии Н. А. Некрасова : монография / И. М. Борисова. — Оренбург : ОГУ, 2017. — 257 с.
20. Борисова, И. М. К вопросу о графическом эквиваленте текста в русской поэзии / И. М. Борисова. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-graficheskom-ekvivalente-teksta-v-russkoy-poezii/viewer> (дата обращения: 04.05.2021).
21. Борисова, С. А. Пространство текста как материального объекта / С. А. Борисова // Вестник ОГУ. — 2004. — № 3. — С. 15—22.
22. Валуенко, Б. В. Выразительные средства набора в книге / Б. В. Валуенко. — М. : Книга, 1976.

23. Вознесенский, А. А. Тень звука / А. А. Вознесенский. — М. : Молодая гвардия, 1970. — 264 с.
24. Гаспаров, М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. — М., 2001. — 288 с.
25. Герчук, Ю. Я. Художественная структура книги / Ю. Я. Герчук. — М. : Книга, 1984. — 212 с.
26. Гик, А. Визуальная поэзия в России / А. Гик. — URL: <https://drugoe kraevedenie.ru/upominaniya/gik-2016/> (дата обращения: 20.01.2022).
27. Гик, Ю. Визуальная поэзия. Теория и практика / Ю. Гик // Черновик. — 2004. — № 19. — С. 5—8.
28. Грауз, Т. Слова признаются в способности быть / Т. Грауз. — URL: <https://discours.io/articles/culture/slova-priznayutsya-v-svoey-sposobnosti-byt> (дата обращения: 04.05.2021).
29. Гройс, Б. Политика поэтики / Б. Гройс. — М. : Ад Маргинем Пресс. — 400 с.
30. Гулин, И. Единство и теснота стихового обряда / И. Гулин // Коммерсантъ Weekend. — 2018. — № 14. — С. 18.
31. Двойнишникова, М. П. Визуальная поэзия «Лианозовской школы» / М. П. Двойнишникова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия : Филология. Журналистика. — 2015. — № 3. — С. 33—38.
32. Дессон, Ж. Картины, явленные в слове / Ж. Дессон // Искусство versus литература: Франция — Россия — Германия на рубеже XIX—XX веков : сб. ст. ; общ. ред. Е. Е. Дмитриева. — М. : ОГИ, 2006. — С. 426—442.
33. Жовтис, А. Л. В рассыпанном строю ... (Графика современного русского стиха) / А. Л. Жовтис // Русская литература. Историко-литературный журнал. — 1968. — № 1. — С. 123—135.
34. Жирмунский, В. М. Рифма и её история и теория / В. М. Жирмунский. — СПб. : Academia, 1923. — 337 с.

35. Заруцкий, П. Немые стихи от Пригова до Пушкина. — URL: <https://knife.media/silent-poetry/> (дата обращения: 20. 01. 2022).
36. Зенкова, А. Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания / А. Ю. Зенкова // Научный ежегодник Института философии и права УрО РАН. — Екатеринбург, 2005. — С. 184—193.
37. Зубова, Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — 431 с.
38. Зубова, Л. В. Поэтика полуслова / Л. В. Зубова // Художественный текст как динамическая система : материалы международной научной конференции, посвящённой 80-летию В. П. Григорьева. 19—22 мая 2005. — М. : Азбуковник, 2006. — С. 456—475.
39. Изотов, В. П. Словообразование на базе предложений / В. П. Изотов // Актуальные проблемы синтаксиса. — Орел, 1994. — С. 53—60.
40. Изотов, В. П. О лексикографическом аспекте неузуальных способов словообразования / В. П. Изотов, И. А. Ковынева // Межкультурная коммуникация: вопросы теории и практики. — Курск, 2011. — С. 4—6.
41. Изотов, В. П. Лексикографическое представление голофрастических конструкций, созданных комбинированными способами словообразования / В. П. Изотов, И. А. Ковынева. — Орел, 2011. — 22 с.
42. Инишев, И. И. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе / И. И. Инишев // Логос. — 2012. — № 1. — С. 184—196.
43. История книги / под ред. А. А. Говорова, Т. Г. Куприяновой. — М. : Светотон, 2001. — 399 с.
44. Казарин, Ю. В. Филологический анализ поэтического текста: учебник для вузов / Ю. В. Казарин. — Екатеринбург : Деловая книга, 2004. — 432 с.
45. Квятковский, А. П. Поэтический словарь / А. П. Квятковский ; науч. ред. И. Роднянская. — М. : Советская энциклопедия, 1966. — 376 с.

46. Ковынева, И. А. Голофразис как способ словообразования в русском языке: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ковынева Ирина Анатольевна. — Орёл, 2007. — 175 с.

47. Ковынева, И. А. Синтаксическая функция голофрастических конструкций / И. А. Ковынева // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. — 2011. — № 1. — С. 119—122.

48. Ковынева, И. А. Голофрастические конструкции с точки зрения их структуры / И. А. Ковынева. — URL: <https://socionet.ru/d/spz:cyberleninka:8181:14888012/http://cyberleninka.ru/article/n/golofrasticheskie-konstruktsii-s-tochki-zreniya-ih-struktury> (дата обращения: 07.09.2021).

49. Ковынева, И. А. Русский голофразис как способ образования окказиональных слов / И. А. Ковынева // Язык в научной, профессиональной и межкультурной коммуникации: методика преподавания. — Курск : Изд-во КГМУ, 2014. — С. 16—20.

50. Колегаева, И. М. Текстовая графика англоязычной научной и художественной прозы / И. М. Колегаева// Научный и общественно-политический текст. — М. : Наука, 1991. — С.107—123. Корчагин, К. Das Buch Sabeth Елизаветы Мнацакановой / К. Корчагин. — URL: <https://arzas.academy/micro/visual/20> (дата обращения: 21.04.2021).

51. Красовец, А. Н. Место визуального кода в поэзии русского авангарда и его эволюция в 1910-1920-е годы / А. Н. Красовец. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mesto-vizualnogo-koda-v-poezii-russkogo-avangarda-i-ego-evolyutsiya-v-1910-1920-e-gody> (дата обращения: 07.09.2021)

52. Ларионов, Д. Чтение партитур / К. Корчагин, Д. Ларионов. — URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/37507/page2/> (дата обращения: 07.09.2021).

53. Лейдерман, Н. Л. Геннадий Айги / Н. Л. Лейдерман. — URL: http://elbib.nbchr.ru/lib_files/kzd/ellibn/lejderman_ajgy.pdf (дата обращения: 07.09.2021).

54. Клюканов, И. Э. Несколько замечаний о графических средствах оформления текста / И. Э. Клюканов // Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования : межвуз. тематич. сб. — Калининград : Изд-во Калининского гос. ун-та, 1981. — С. 82—98.

55. Клюканов, И. Э. К функциональной характеристике графических приёмов / И. Э. Клюканов // Стилистика художественной речи : межвуз. тематич. сб. — Калининград : Изд-во Калининского гос. ун-та, 1982. — С. 58—76.

56. Крышталева, М. К. Визуальные исследования: генеалогия и культурологический потенциал / М. К. Крышталева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2014. — № 169. — 213 с.

57. Кудрявицкий, А. И. Поэзия безмолвия. Антология. Стихи / А. И. Кудрявицкий. — М. : А и Б, 1999. — 56 с.

58. Кузьмин, Д. План работ по исследованию внутрисловного переноса / Д. Кузьмин // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 59. — С. 392—409.

59. Куклин, Л. Графика поэзии / Л. Куклин // Литература — это интересно. — СПб., 2006. — С. 530—537.

60. Кулаков, В. Визуальность в современной поэзии: минимализм и максимализм / В. Кулаков // Поэзия как факт. — М. : НЛО, 1999.

61. Лавлинский, С. П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе / С. П. Лавлинский. — URL: <http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html> (дата обращения: 03.05.2020).

62. Липовецкий, М. Присутствуя настолько, насколько позволяет отсутствие / М. Липовецкий // Знамя. — 2005. — № 9. — С. 199—209.

63. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста. Природа поэзии / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии. — СПб., 1996. — 239 с.

64. Лоцилов И. Опыт интерпретации визуального текста / И. Лоцилов // НЛО. — 1995. — №16. — С. 264—268.

65. Матвеева, М. С. Визуальная поэзия — биологический вид творчества. Статья 1 / М. С. Матвеева // Гуманитарная парадигма. — 2018. — № 4 (7). — С. 64—85.
66. Миловская, Н. Д. Голофрастические конструкции в современном немецком языке: дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04 / Наталья Дмитриевна Миловская. — Калинин, 1984. — 194 с.
67. Мирошникова, О. В. Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети XIX в.) : уч. пособие по спецкурсу для студентов филолог. ф-та / О. В. Мирошникова. — Омск, 2002. — 140 с.
68. Мнацаканова, Е. А. Новая Аркадия / Е. А. Мнацаканова. — М. : НЛЮ, 2018. — 352 с.
69. Мнацаканова, Е. А. Шаги и вздохи / Е. А. Мнацаканова. — Вена, 1982. — 213 с.
70. Мнацаканова, Е. А. У смерти в гостях / Е. А. Мнацаканова. — URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/chernovik12/mnats3.html>.
71. Мнацаканова, Е. А. Arcadia / Е. А. Мнацаканова. — М. : Издательство Р. Элинина, 2004. — 198 с.
72. Мнацаканова, Е. А. Vita breve. Из пяти книг: избранная лирика / Е. А. Мнацаканова — Пермь : Изд-во Пермского университета, 1994. — 116 с.
73. Молок, Ю. По ту сторону умения и неумения (о графических текстах Алексея Ремизова) / Ю. Молок // Алексей Ремизов : исследования и материалы ; отв. ред. А. М. Грачёва. — СПб. : Дмитрий Буланин, 1994. — С. 151—156.
74. Назаренко, Т. Заметки на чёрных полях: визуальная семантика книги Елизаветы Мнацакановой «У смерти в гостях» / Т. Назаренко // Черновик. — 2000. — № 15. — С. 7—10.
75. Неф, Ж. Поля рукописи / Ж. Неф // Генетическая критика во Франции. Антология ; вступит. ст. и словарь Е. Е. Дмитриевой. — М. : ОГИ, 1999. — С. 192—221.

76. Никандрова, О. В. Принципы лирической циклизации (На материале русской поэзии XIX — начала XX вв.) / О. В. Никандрова // Художественный текст и культура. — Владимир, 2006. — С. 79—84.

77. Никонова, Ры. Массаж тишины / Ры Никонова // Новое лит. обозрение. — 1997. — № 23. — С. 279.

78. Онуфриев, В. В. Словарь поэтических терминов в примерах. — URL: <http://rifmoved.ru/poet-3.htm> (дата обращения: 12.01.2022).

79. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. — Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1991. — 199 с.

80. Орлицкий Ю. Б. Взаимодействие стиха и прозы: типология переходных форм : Автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Ю.Б. Орлицкий. — М., 1992. — 52 с.

81. Орлицкий Ю. Б. Особенности строфической композиции стихотворений в прозе И. С. Тургенева // Проблемы мировоззрения и метода И.С. Тургенева. — Орёл, 1993. — С. 47—48.

82. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в творчестве А. Ремизова (к постановке проблемы) // Алексей Ремизов : Исследования и материалы / отв. ред. А.М. Грачёва. — СПб. : Изд. Дмитрий Буланин, 1994. — С. 166—171.

83. Орлицкий Ю. Б. Визуальный компонент в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 16. — С. 181—192.

84. Очеретянский, А. Попытка постановки проблемы в виде обильно цитируемого материала, имеющего самое непосредственное отношение к графике стиха / А. Очеретянский // Кредо. — 1993. — № 3—4. — С. 38—39.

85. Павловец, М. П. «Нулевые» и «пустотные» тексты в русской поэзии: от «исторического авангарда» к неподцензурной поэзии второй половины XX в. / М. П. Павловец // Сто лет русского авангарда. — М. : Московская консерватория, 2013. — С. 375—384.

86. Пирс, Ч. Логические основания теории знаков / Ч. Пирс. — СПб., 2000.
87. Полное собрание стихотворений в одном томе: стихотворения / Александр Пушкин. — М. : Эксмо, 2011. — 768 с. — (Полное собрание сочинений).
88. Поляков, В. Книги русского кубофутуризма / В. Поляков. — СПб. : Гилея, 2007. — С. 11.
89. Поповичев, В. Гефсиманский сад / В. Поповичев. — URL: https://thelib.ru/books/popovichev_viktor/gefsimanskiy_sad-read.html (дата обращения: 20.01.2022).
90. Рубинштейн, Л. С. Большая картотека. — М. : НЛЮ, 2014. — 608 с.
91. Рудер, Э. Типографика / Э. Рудер. — М. : Аронов, 2017. — 288 с.
92. Руднев, В. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой / В. Руднев. — URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/rudnev.shtml> (дата обращения: 01.06.2021).
93. Сальникова, Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры / Е. В. Сальникова. — М., 2012. — 675 с.
94. Самохоткин А. Фрагменты поэмы Елизаветы Мнацакановой : интервью с автором / А. Самохоткин. — URL: <https://syg.ma/@samokhotkin/fraghmienty-poemy-ielizaviety-mnatsakanovoi-intierviu-s-avtorom> (дата обращения: 01.06.2021).
95. Сапгир, Г. В. Сонеты на рубашках. — М. : Прометей, 1989. — С. 119.
96. Сахно, И. В. Визуальная риторика фигурных стихов в поэзии раннего средневековья / И. В. Сахно // Обсерватория культуры. — 2014. — № 5. — С. 114—120.
97. Секацкий, А. Поэма и мантра / А. Секацкий. — URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/sekats.shtml> (дата обращения: 01.06.2021).

98. Семьян, Т. Ф. Визуально-стилевые особенности произведений Д. Осокина/ Т. Ф. Семьян, Т. А. Чигинцева // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Сер. Лингвистика. — Вып. 14. — Челябинск : ЮУрГУ, 2012. — № 2 (261). — С. 44-49.

99. Семьян Т.Ф. Визуальность как черта «прозы художника» // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века : Материалы международной научной конференции : Москва, МГОУ, 24-25 июня 2003. Вып. 2 : Русская литература советской и постсоветской России. Международный сб. научных трудов / редакторы-составители Л.Ф. Алексеева, В.А. Скрипкина. — М. : ИКФ «Каталог», 2003. — С.170—173.

100. Семьян, Т. Ф. Визуальный облик прозаического текста как литературоведческая проблема: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Семьян Татьяна Федоровна. — Челябинск, 2006. — 389 с.

101. Семьян Т.Ф. Графический эквивалент текста в системе визуальных приёмов прозы А. Белого // Русское литературоведение в новом тысячелетии. Материалы III-й Международной конференции «Русское литературоведение в новом тысячелетии» : в 2т. Т. 2. — М. : Издательский дом «Таганка» МГОПУ, 2004. — С. 167—169.

102. Семьян Т.Ф. Особенности визуальной организации текста в прозе Генриха Сапгира // Филология в XXI веке: проблемы и методы исследования. Материалы научной конференции «Пушкинские чтения». — СПб. : САГА, 2004. — С.221—224.

103. Семьян, Т. Ф. Креолизованные тексты в современной литературе / Т. Ф. Семьян // Литература сегодня : знаковые фигуры, жанры, символические образы : материалы XV науч.-практич. конференции словесников. — Екатеринбург, 2011. — С. 158-162.

104. Семьян Т.Ф. Приёмы визуализации в прозе А. Белого (роман «Петербург» и повесть «Котик Летаев») // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании. Вып. 3 : в 2 т. Т. 1. — М. : МГПИ, 2004. — С. 169—174.

105. Скидан, А. Катастрофическое становление безумца N / А. Скидан. — URL: https://nosorog.media/interview/stanovlenie_bezumca (дата обращения: 30.04.2021).
106. Скидан, А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации / А. Скидан // Воздух. — 2007. — № 2. — С. 165—173.
107. Сорокин, Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия — М., 1990. — С. 180—186.
108. Суховой, Д. А. Графика современной русской поэзии : дис. ... канд. филол. наук / Д. А. Суховой — СПб., 2008. — 271 с.
109. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект-Пресс, 1996. — 335 с.
110. Тынянов, Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю. Н. Тынянов. — М. : Советский писатель, 1965.
111. Фаворский, В. А. О графике, как об основе книжного искусства / В. А. Фаворский // Искусство книги. — М. : Книга, 1961. — С. 51—71.
112. Фаворский, В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. — М. : Книга, 1986.
113. Фатеева, Н. А. Поэзия рубежа XX—XXI веков / Н. А. Фатеева // Russian Literature. — 2005. — № 53. — С. 259—273.
114. Фатеева, Н. А. Стих в движении: Форма записи текста и грамматика в поэзии Е. Мнацакановой / Н. А. Фатеева // Синтез целого: на пути к новой поэтике. — М. : НЛО, 2010. — 352 с.
115. Фёдорова, Е. В. Визуальные особенности текстов «Симфоний» А. Белого / Е. В. Фёдорова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. — 2014. — №4. — С. 74-80.
116. Фещенко, В. В. Сотворение знака : очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. — М. : Языки славянской культуры, 2014. — С. 264—275.

117. Ханзен-Лёве, А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / А. Ханзен-Лёве. — М. : Языки русской культуры, 2001.
118. Хлебников, В. Буква как таковая / В. Хлебников, А. Кручёных // Хлебников В. В. Собрание произведений : в 3 т. Т. 3 : Проза, статьи. — СПб. : Академический проект, 2001. — С. 174—175.
119. Хмельницкая, Т. Ю. Литературное рождение Андрея Белого. — URL: <https://ruthenia.ru/document/535194.html> (дата обращения: 20.01.2022).
120. Холшевников, В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение : учеб. пособие / В. Е. Холшевников. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2001. — 228 с.
121. Цвигун, Т. В. Пробел «в тексте»/ «среди текстов»/ «как текст» русского авангардизма / Т. В. Цвигун // Вестник Балтийского федерального университета им. Канта. Серия : Филология. Психология. Педагогика. — 2010. — № 13. — С. 17—31.
122. Чакина, Л. Л. Феномен «новой визуальности» в живописи и словесном искусстве русского модернизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. Л. Чакина. — Саратов, 2015. — 33 с.
123. Чигинцева, Т. А. Визуально-стилевые особенности текстов Дениса Осокина : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Чигинцева. — Самара, 2013. — 19 с.
124. Чигинцева, Т. А. Заголовочно-финальный комплекс в книгах Д. Осокина / Т. А. Чигинцева // Проблемы истории, филологии, культуры. — Магнитогорск : Изд-во ФГБОУ «Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова», 2016. — С. 362—370.
125. Шицгал, А. Г. Русский типографский шрифт. Вопросы истории и практика применения / А. Г. Шицгал. — М. : Книга, 1974.
126. Э, Л. Текста не существует. Размышления о генетической критике / Л. Э // Генетическая критика во Франции. Антология ; под ред. А. Д. Михайлова. — М. : ОГИ, 1999. — С. 115—128.

127. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. — СПб. : Симпозиум, 2005.
128. Эпштейн, М. Знак пробела, или к экологии текста / М. Эпштейн // Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. — М., 2004. — С. 171—227.
129. Эпштейн, М. Однословие как литературный жанр / М. Эпштейн // Континент. — 2000. — № 104. — С. 279—313.
130. Янечек, Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой / Дж. Янечек. — URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/rekviem-elizavety-mnatsakanovoj.html> (дата обращения: 15.06.2021).
131. Янечек, Дж. Музыкальные процессы в творчестве Е. Мнацакановой / Дж. Янечек // Художественный текст как динамическая система : материалы международной научной конференции, посвящённой 80-летию В. П. Григорьева. 19—22 мая 2005. — М., 2006. — С. 404—416.
132. Ямпольский, М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. — М. : AdMarginem, 2000. — 270 с.
133. Dencker, K. P. From Concrete to Visual Poetry, With a Glance into the Electronic Future. 2000 / K. P. Dencker — URL: http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/from_concrete_to_visual_poetry.html
134. Janecek, G. The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments, 1900—1930 / G. Janecek. — Princeton : Princeton University Press, 1984.
135. Mitchell, W. J. T. What is Visual Culture?, in Irving Lavin, ed. Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside / W. J. T. Mitchell. — Princeton, NJ : Institute for Advanced Study, 1995.
136. Sandler, S. Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova / S. Sandler // Slavic Review. — № 67 (3). — P. 610—641.