

СУБЪЕКТНО-РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВ
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ

О. МАНДЕЛЬШТАМ 1920-х гг.

В статье исследуются речевые формы проявления субъекта высказывания в текстах литературно-критических портретов О. Мандельштама «А. Блок», «Заметки о Шенье», «Борис Пастернак», «Огюст Барбье» и «К юбилею Ф. К. Сологуба».

Ключевые слова: текст, субъектно-речевая организация, субъект речи, субъект сознания, литературно-критический портрет.

У статті досліджуються мовленнєві форми прояву суб'єкта висловлювання в текстах літературно-критичних портретів О. Мандельштама «О. Блок», «Нотатки про Шенье», «Борис Пастернак», «Огюст Барб'є» та «До ювілею Ф. К. Сологуба».

Ключові слова: текст, суб'єктно-мовленнєва організація, суб'єкт мовлення, суб'єкт свідомості, літературно-критичний портрет.

The article deals with speech forms of display of the utterance subject in the texts of the critical portraits «A. Blok», «Notes about Chenier», «Boris Pasternak», «Auguste Barbier», «To F. K. Sologub's anniversary» by O. Mandelstam.

Key words: text, subject and speech organization, subject of speech, subject of consciousness, critical portrait.

Значительное место в прозаическом наследии О. Мандельштама занимают литературно-критические портреты — к этому жанру он обращался в 1910—1930-х гг., то есть на протяжении почти всего своего творческого пути. Объектами портретирования оказывались такие знаковые деятели литературы и культуры, как Ф. Вийон, П. Чаадаев, Б. Пастернак, Данте и др. Однако на это постоянство жанровых предпочтений в мандельштамоведении ещё не обращено должное внимание.

Наиболее плодотворными для О. Мандельштама-портретиста оказались 1920-е годы, точнее — их первая половина: именно в это время он создаёт большинство своих портретных очерков. Отметим, что количество стихотворений, написанных в 1921—1925 гг., напротив — очень невелико. Как указывает Н. Струве, в этот период создан лишь один цикл, состоящий «всего-навсего из 22 стихотворений, свидетельствующих о растерянности поэта» (курсив здесь и далее наш. — С. О.) [9, с. 199]. Учёный прав:

первая половина 1920-х годов была временем, в котором О. Мандельштаму было трудно не «растеряться»: поэт находился в постоянных странствиях и переездах, в поисках заработка и жилья, он тяжело переживал почти одновременную смерть Н. Гумилёва и А. Блока; необходимо было налаживать отношения с новой властью и новым государством, то есть — с новым временем. О. Мандельштам, с его культуроцентрическим мышлением, в поисках опоры и правоты ищет ответы на мучавшие его тогда вопросы у тех, кто мог бы их дать — у выдающихся деятелей мировой литературы.

В контексте этих рассуждений закономерным представляется обращение О. Мандельштама к жанру портрета, адекватно отвечавшему стремлению осмыслить личности и художественное наследие классических и современных ему поэтов. Напомним, что доминантой жанровой структуры литературного портрета (в том числе и литературно-критического) специалисты называют оригинальное и целенаправленное «портретное» видение реального человека (В. Барахов) [1, с. 11, 49], изображение неповторимой творческой личности «во всей её многогранности и связях с эпохой, на фоне литературного процесса или его звеньев» (М. Мельник) [11, с. 218]. Таким образом, в процессе жанрообразования литературно-критических портретов определяющими являются показатели субъектно-объектной и субъектно-субъектной организации текста. Очевидно, что последние объективируются и на уровне речевых показателей.

Цель данной статьи — анализ субъектно-речевой организации текстов литературно-критических портретов О. Мандельштама 1920-х гг. в аспекте их жанрообразующей функции. Этот анализ позволит сделать ряд заключений относительно авторской жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве поэта. **Объект** исследования в статье — литературные портреты О. Мандельштама 1920-х гг. («А. Блок», «Заметки о Шенье», «Борис Пастернак», «Огюст Барбье», «К юбилею Ф. К. Сологуба»), **проблема** жанрообразования которых стала предметом нашего рассмотрения.

Исследуя субъектно-речевую организацию вышеназванных литературно-критических портретов, будем опираться на теоретические разработки Б. Кормана, который отмечал, что «автор... в тексте опосредован прежде всего субъектными формами выражения авторского сознания» [3, с. 234]. При этом под субъектом сознания учёный понимает того, чьё сознание выражено, а под субъектом речи — того, кому приписана речь в данном отрывке текста

[3, с. 328]. Б. Корман подчёркивал: «В отрывке текста любого размера (вплоть до отдельного слова), формально принадлежащем одному субъекту, могут сменяться, сочетаться и взаимонакладываться разные сознания» [3, с. 136], поэтому необходимо изучение отношений «всех отрывков текста... с соответствующими им субъектами речи и сознания» [3, с. 328]. Учёный предложил разграничить первичных и вторичных субъектов речи: вторичный субъект речи вводится первичным; первичный же субъект речи никаким другим субъектом речи не вводится [3, с. 318, 325].

Итак, в данной статье мы попытаемся установить, какова функция субъектно-речевой организации текста в жанрообразовании. Нам известна всего одна научная работа, в которой исследуется субъектная организация литературно-критического портрета О. Мандельштама — это статья Д. Черашней «Субъектный строй “Разговора о Данте”» [см. 10]. Разработки учёной были учтены в процессе нашего исследования.

В литературоведении установлено, что рубеж первых двух десятилетий XX века для О. Мандельштама — это время перехода к новой, второй поэтике. Изменения затронули не только стихотворения, но и его литературно-критическую прозу: портреты 1920-х гг. так же «не похожи» на портреты 1910-х, как «стихи “Тристи” не похожи на стихи “Камня”» [2, с. 340]. Пожалуй, главное отличие, фиксируемое нами на субъектно-речевом уровне, — это почти полное исчезновение такого субъекта речи, как Я-Повествователь, играющего немаловажную роль в текстах ранних статей. В портретах «А. Блок», «Заметки о Шенье» и «Огюст Барбье» Я-Повествователь вообще отсутствует. Здесь главным и единственным первичным субъектом речи становится «Мы»: «...мы должны научиться познавать Блока...» [4, с. 252], «Для нас сквозь кристалл пушкинских стихов эти стихи звучат почти русскими...» [5, с. 282], «...в поэзии Барбье нас пленяет даже не страсть, не буйство образа...» [7, с. 305].

В двух других разбираемых портретах Я-Повествователь берёт-таки слово, но это, во-первых, происходит крайне редко: в статьях «Борис Пастернак» и «К юбилею Ф. К. Сологуба» «Я» появляется всего по одному разу, а «Мы» — соответственно три и семь. А во-вторых, здесь «Я» подчёркивает, что он — лишь часть «Мы» и маркирует своё присутствие в тексте только затем, чтоб от «Я» сразу перейти к «Мы»: «Для людей моего поколения Сологуб был легендой уже двадцать лет назад. Мы спрашивали себя: кто этот

человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой?» [6, с. 408]. «Я» здесь — лишь один из представителей целого поколения, один из «Мы».

«Мы» — это субъект речи, начитанность и широта кругозора которого бесспорна, очевидна его высокая филологическая и культурологическая квалификация. Так, например, «Заметки о Шенье» открываются глубокими рассуждениями о специфике искусства и культуры 18-го века, о его прерванной связи с «нравственным сознанием античного мира», а статья «Огюст Барбье» — размышлениями об исторической сути Парижской революции. Во всех интересующих нас текстах автор как субъект сознания выступает блестящим знатоком творчества портретируемых им поэтов, а также исторического, литературного, культурного контекстов их творчества. При этом местоименной формой «Мы» он не только даёт оценку тому или иному деятелю культуры, но и убедительно обосновывает её. Думается, что подобная манера рассуждения связана у О. Мандельштама с заседаниями «Цеха поэтов», на которых Н. Гумилёв принципиально требовал от членов собрания не отвлечённых восклицаний, а «придаточных предложений», то есть — мотивировки своей точки зрения.

Чем объяснить тот факт, что ведущая роль в текстах портретов 1920-х годов отведена именно местоименной форме «Мы»? В поисках ответа на этот вопрос обратимся к стихотворениям О. Мандельштама, программным для второго периода его творчества — «Напедший подкову» и «1 января 1924». В первом из них находим такие строки: «Время срезает меня, как монету, / *И мне уж не хватает меня самого*». Во втором из этих произведений читаем: «О, глиняная жизнь! О, умирание века! / Боюсь, лишь тот поймет тебя, / В ком беспомощная улыбка человека, / *Который потерял себя*». Поэт действительно начинал терять себя, ему казалось, что Октябрьская революция «отняла у него “биографию”, ощущение личной значимости» [8, с. 496]. Это закономернo привело О. Мандельштама к обострению чувства культуры — он «чувствует её своей и напряжённо думает о том, как передать её остальному миру, который в этом нуждается больше, чем когда-нибудь» [2, с. 344]. Таким образом, мандельштамовское «Мы» в это время — это весь «остальной мир», то есть все те, кому достанется священный дар, мировая культура, те, с кем он стремится разделить этот дар. Отправившись на поиски своего нового «Я», поэт, в конечном счёте, находит и новое «Мы».

Поэтому закономерным является стремление автора как субъекта сознания литературных портретов непременно установить, «откуда пришёл» каждый из интересующих его поэтов (то есть установить связь с прошлым культуры), а также подчеркнуть значение творчества каждого из них для поэзии будущего. Например, в статье «Огюст Барбье» автор устанавливает генезис французского поэта, анализируя его стихи и прямо называя тех, кто явился его учителями на ниве поэзии: «Он (О. Барбье. — С.О.) взял мужественный стих ямбов — как это раньше сделал Шенье... Силе поэтических образов Барбье учился непосредственно у Данта» [7, с. 304]. Далее перечисляются те, на кого О. Барбье оказал влияние: «Отзвуки его голоса мы слышим у Лермонтова и даже у Тютчева...» [7, с. 305]. И в конце статьи — итог: чем важно и ценно наследие анализируемого поэта для современности: «В поэзии Барбье нас пленяет... одна почти пушкинская черта: умение одной строкой, одним метким выражением определить всю сущность крупного исторического явления» [там же].

Другой пример — из статьи «К юбилею Ф. К. Сологуба»: «Поэзия Сологуба связана с глухим старческим временем — восьмидесятыми и девяностыми годами в истоках своих, и с отдаленнейшим будущим связана она своей природой» [6, с. 407]. И далее: «К будущему обращена вся поэзия Сологуба.... Внуки и правнуки поймут Сологуба, и поймут по-своему, и для них “Пламенный круг” будет книгой, сжигающей уныние, превращающей нашу косную природу в лёгкий и чистый пепел» [6, с. 408].

Как представляется, неслучайно в поле зрения О. Мандельштама попали именно А. Блок, Б. Пастернак, Ф. Сологуб, А. Шенье и О. Барбье. При всей непохожести судеб и поэтик, их объединяет то, что они оказались в эпицентре переходных эпох — каждый из них либо засвидетельствовал революционные события, либо принял в них непосредственное участие, подготовил процесс смены литературных направлений. Задачей О. Мандельштама в начале 1920-х годов являлось написать портреты тех, кому, по его мнению, было по силам «склеить позвонки» культурной традиции и наметить новые пути развития поэтической культуры.

Реализация этой задачи требовала от него обратиться к определённого типа читателя. Стремясь установить его специфику, проанализируем, в качестве показательного примера, текст статьи «А. Блок».

В этом портрете важное место отведено такой субъектной форме, как *обобщающее «Ты»*, которое актуализирует опыт любого лица, в том числе — субъекта и адресата высказывания. Например: «*Не надившись историческому чутью Блока*» [4, с. 253], «Представляя себе Блока, как новатора в литературе, *вспоминаешь* английского лорда...» [4, с. 254]. Данная субъектная форма репрезентирует: 1) субъекта речи, 2) любого читателя, «который пожелает почерпнуть знание о Блоке», 3) критика и/или литературоведа, который хочет разрешить проблему генезиса поэта. «Ты» — это максимально широкий круг заинтересованных (в том числе — и профессионально заинтересованных) читателей.

Установка на подобного читателя объясняет специфику «упоминательной клавиатуры» разбираемой статьи: в поле зрения автора — критики (Ю. Айхенвальд, Р. Иванов-Разумник, В. Зоргенфрей), литературоведы (Б. Эйхенбаум, В. Жирмунский), культурные деятели (Н. Некрасов, А. Пушкин, В. Соловьёв, Н. Валис и мн. др.). Следует отметить, что, по сравнению с «Франсуа Виллоном» и «Петром Чаадаевым», интертекстуальный потенциал текстов портретов 1920-х гг. значительно усилен, существенно возрастает количество вторичных субъектов речи. Рискнём предположить: это тоже связано с всё более обостряющимся мандельштамовским чувством культуры. Субъект речи теперь не только тот, кто говорит о ком-то *кому-то*, но и — тот, кто воспринимает наследие кого-то от *кого-то*. Текст произведения всё больше превращается в реплику в бесконечном культурном диалоге.

Ещё одним следствием из этого постулата стала фрагментарность повествования, наиболее ярко у О. Мандельштама-портретиста проявившаяся в «Заметках о Шенье». Специфика субъектно-речевой организации этого текста заключается в почти бессубъектном, «безличном» повествовании — в принципе нехарактерном для портретов О. Мандельштама. Автор как субъект речи здесь лишь однажды обозначен местоимением «Мы», в остальном он предпочитает скрываться за безличными и модальными конструкциями («чудится», «наблюдается», «странно» и др.). Отсутствие в тексте живого голоса говорящего, маркируемого в тексте той или иной субъектной формой, ощутимо трансформирует жанровую структуру портрета, действительно превращая его в серию фрагментов (*заметок*) — портрет А. Шенье напоминает не столько законченное произведение, сколько его черновик. В статье очень много односоставных и даже однословных предложений.

В качестве примера приводим полностью текст 6-й главки: «Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость» [5, с. 279].

В тексте статьи «Огюст Барбье» автор как субъект речи, напротив, ощутимо присутствует — и именно он интегрирует все замечания относительно наследия поэта Парижской революции: «...нам кажется, что умение использовать злобу газетного дня для своего вдохновения ничуть не умаляет, а лишь увеличивает заслугу поэта» [7, с. 304], «...в поэзии Барбье нас пленяет... одна почти пушкинская черта» [7, с. 305]. Функция автора в данном портрете в качестве интегрирующего текст субъекта высказывания настолько эффектна, что даже модальные формы не ощущаются как бессубъектные: «Июльская революция 1830 года была классически неудачная революция. *Казалось*, никогда ещё так цинично и нагло не злоупотребляли именем народа» [7, с. 302]. Благодаря этому «казалось» читатель словно перемещается в 1830 год, потому что субъект речи будто был тогда и там, и словно лично засвидетельствовал Парижскую революцию. Это чувство в дальнейшем только укрепляется, ибо выясняется, что некоторые детали тех далёких дней, оказывается, смогли врезаться в память говорящему (человеку начала XX века!): «Особенно врезался в память мощный набат, потрясавший в эти дни воздух, так как собор Парижской Богоматери был захвачен мятежниками. *Казалось*, по городу пронёсся ураган...» [7, с. 303]. Подобное изменение временной точки зрения выделяет и подчёркивает присутствие в тексте автора как субъекта речи, что позволяет дать целостную картину как самой революции, так и отношения к О. Барбье.

Подводя итоги сказанному, отметим, что для субъектно-речевой организации портретов О. Мандельштама 1920-х годов характерно следующее:

1. Автор как субъект сознания в исследуемых текстах воссоздаётся косвенно — через рассказ о других, о знаковых фигурах литературы.

2. Ведущим субъектом речи становится местоименная форма «Мы», что связано со стремлением автора склеить «разбитые позвонки» культурной преемственности, истории, времени.

3. В связи с этим автору важно проследить творческий генезис портретируемых поэтов, подчеркнуть их значимость для будущего и современности.

4. Автор как субъект сознания всегда стремится не только дать оценку портретируемым поэтам, но и обосновать её — филологически грамотно и квалифицированно.

5. В портретах О. Мандельштама автор как субъект сознания и субъект речи выполняет жанрообразующую функцию; устранение говорящего из текста (как, например, в «Заметках о Шенье») тут же деформирует его жанровую структуру, превращая портрет в мозаику фрагментов, в заметки.

6. Всё более актуализируется интертекстуальный потенциал портретов, всё более увеличивается количество вторичных субъектов речи.

7. В рассмотренных текстах формируется и образ читателя, а именно — читателя заинтересованного, в том числе — заинтересованного профессионально.

8. Намечается поэтика «опущенных звеньев», столь важная для последней крупной литературно-критической работы О. Мандельштама — «Разговор о Данте».

Портреты 1920-х годов в литературно-критическом наследии О. Мандельштама являются переходными: от собственно портретов 1910-х гг. к такому многомерному, сложному в жанровом отношении образованию, как «Разговор о Данте». Толчком к изменению жанровой модели послужили экстралитературные факторы: начало «настоящего», а не «календарного» XX века, с его катаклизмами и вопросами, и стремление О. Мандельштама найти и утвердить своё место в составе русской и мировой культуры.

Л и т е р а т у р а

1. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. — Л. : Наука, 1985. — 311 с.
2. Гаспаров М. Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М. : Новое литературное обозрение, 1995. — С. 327—370.
3. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. — Ижевск : Ин-т компьютерных исследований, 2006. — 552 с.
4. Мандельштам О. Э. А. Блок / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — Т. 2 : Стихи и проза 1921—1929 гг. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — С. 252—256.
5. Мандельштам О. Э. Заметки о Шенье / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — Т. 2 : Стихи и проза 1921—1929 гг. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — С. 276—283.

6. *Мандельштам О. Э.* К юбилею Ф. К. Сологуба / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — Т. 2 : Стихи и проза 1921—1929 гг. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — С. 407—409.

7. *Мандельштам О. Э.* Огюст Барбье: Поэт Парижской революции 1830 г. / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — Т. 2 : Стихи и проза 1921—1929 гг. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — С. 302—305.

8. *Мандельштам О. Э.* <Поэт о себе> / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — Т. 2 : Стихи и проза 1921—1929 гг. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — С. 496.

9. *Струве Н. А.* Осип Мандельштам / Н. А. Струве. — М. : Русский путь, 2011. — 308 с.

10. *Черашняя Д. И.* Субъектный строй «Разговора о Данте» / Д. И. Черашняя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — Т. 50. — 1991. — № 3. — С. 263—268.

11. *Мельник М.* Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі / М. Мельник // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. — 2007. — Вип. 31. — С. 215—220.