

**СУБЪЕКТНО-РЕЧЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВ
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ
О. МАНДЕЛЬШТАМА 1910-х ГОДОВ:
ФАКТОР ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ**

В статье исследуются речевые формы проявления субъекта высказывания в текстах литературно-критических портретов О. Мандельштама «Франсуа Виллон» и «Пётр Чаадаев».

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 «Франсуа Вілон» та «Петро Чаадаєв».

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 «Francois Villon» and «Pyotr Chaadayev» 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-е гг., то есть на протяжении почти всего своего творческого пути. Объектами портретирования оказывались такие знаковые деятели литературы и культуры, как Ф. Вийон, П. Чаадаев, А. Блок, А. Шенье, Б. Пастернак, О. Барбье, Данте... Однако на это постоянство жанровых предпочтений в мандельштамоведении еще не обращено должное внимание.

В первый период творчества (следуем периодизации, предложенной М. Гаспаровым) О. Мандельштам создал два литературно-критических портрета: «Франсуа Виллон» (1910 или 1912) и «Пётр Чаадаев» (1914), проблема жанрообразования которых стала предметом рассмотрения в данной статье.

Доминантой жанровой структуры литературного портрета (в том числе и литературно-критического) специалисты называют оригинальное и целенаправленное «портретное» видение реального человека (В. Барахов) (см. [3, с. 11, 49]), изображение неповторимой творческой личности «во всей ее многогранности и связях с эпохой, на фоне литературного процесса или его звеньев» (М. Мельник) [8, 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 ранних литературно-критических портретов О. Мандельштама в аспекте их жанрообразующей функции. Этот анализ позволит сделать ряд заключений относительно авторской жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве поэта.

Исследуя субъектно-речевую организацию вышеназванных литературно-критических портретов, будем опираться на теоретические разработки Б. Кормана, который отмечал, что «автор непосредственно не входит в текст. Он опосредован прежде всего субъектными формами выражения авторского сознания» [6, с. 234]. При этом под субъектом сознания ученый понимает того, чье сознание выражено, а под субъектом речи — того, кому приписана речь в данном отрывке текста [6, с. 328]. Б. Корман подчеркивал: «В отрывке текста любого размера (вплоть до отдельного слова), формально принадлежащем одному субъекту, могут сменяться, сочетаться и взаимонакладываться разные сознания» [6, с. 136], поэтому необходимо изучение отношений «всех отрывков текста... с соответствующими им субъектами речи и сознания» [6, с. 328]. Ученый предложил разграничить первичных и вторичных субъектов речи: вторичный субъект речи вводится первичным; первичный же субъект речи никаким другим субъектом речи не вводится [6, с. 318, 325].

Итак, в данной статье мы попытаемся решить следующие **задачи**: 1) изучить, как первичные и вторичные субъекты речи

соотносятся с соответствующими им субъектами сознания, 2) проследить смену точек зрения, осуществляемых субъектом высказывания, 3) установить, какова функция субъектно-речевой организации текста в жанрообразовании.

«Франсуа Виллон». *Первичные субъекты речи.*

Главным первичным субъектом речи в статье «Франсуа Виллон» выступает *Я-повествователь*, который говорит о себе при помощи личного местоимения 1-го лица единственного числа, а также при помощи глагола в форме 1-го лица единственного числа: «*Я думаю*, что Виллона пленил не демонизм, а динамика преступления. *Не знаю*, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души?» [1, с. 174] (курсив здесь и далее наш. — С. О.). Отметим, что процитированный из 5-й главы отрывок — единственный случай, когда Я-повествователь называет себя. В остальном он предпочитает прибегать к безличным конструкциям и модальным формам: «*Трудно поверить*, что мэтр Аллен Шартье подвергся настоящему гонению...» [1, с. 169], «*Как это ни странно*, мэтр Франсуа Виллон одно время имел нескольких воспитанников...» [1, с. 171], «...*будто нарочно*, на годы его учения выпали студенческие волнения...» [1, с. 171].

Размышляя о поэтике О. Мандельштама первого периода творчества, М. Гаспаров отмечал: «Только одной темы нет в «Камне» — личной» [4, с. 207]. Это наблюдение согласуется с мнением В. Жирмунского, высказанным им в статье 1916 г. «Преодолевшие символизм»: «Мандельштам... никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней» [5, с. 123]. Как видим, этот же принцип сохраняется и в раннем «Франсуа Виллоне», на субъектном уровне реализующийся в почти полном отказе от употребления формы «Я».

Словно стремясь «забыть ненужное «я»», субъект высказывания обращается к форме «Мы», которая вводится в текст при помощи личных и притяжательных местоимений 1-го лица множественного числа, а также глаголов в соответствующих грамматических формах: «*Вспомним* Двор Любви Карла VI...» [1, с. 169], «...ни у Виллона, ни у его современников *мы не най-*

дем таких чувств...» [1, с. 170], «Здесь кончаются *наши* сведения о его жизни и обрывается его темная биография» [1, с. 172]. Подобное «мы» здесь — не форма вежливости, а самостоятельный субъект речи и сознания. Напомним, что статья открывается словами «Для тех, кто знает Виллона...», а значит, «Мы» — это как раз «те, кто знают Виллона», то есть сам Я-повествователь и его единомышленники, приглашенные им к совместному повествованию. Очевидна их высокая филологическая и культурологическая квалификация: они рассуждают о специфике средневековой литературы, обращаясь к специальной терминологии («аллегория», «риторическая школа», «символ», «готика» и др.), высказывают оригинальные суждения относительно поэтики и мировоззрения Ф. Вийона. Поражает и их начитанность, широта кругозора, знание о таких исторических фактах, как, например, студенческие волнения 1451–1453 гг. или литературный характер Двора Любви Карла VI.

«Я-повествователь» и «Мы» — современники, рассуждение о судьбе и творчестве выдающегося французского поэта они ведут, если можно так выразиться, из двадцатого века. Говоря о французском символизме, о средневековом мировоззрении, первичные субъекты речи тем самым постоянно подчеркивают наличие существенной дистанции между временем Ф. Вийона и своим.

Однако данная временная точка зрения меняется в главах, посвященных исключительно биографии Ф. Вийона — второй и третьей, где, по точному наблюдению С. Кочетовой, О. Мандельштам следует биографически-хронологическому принципу повествования [7, с. 127]. Субъект высказывания излагает факты жизни изучаемого им поэта, связывая их с конкретными, достоверно известными датами. Поначалу временная дистанция между Я-повествователем и Ф. Вийоном сохраняется: субъект речи рассуждает о «литературе *того времени*», напоминает, что роман «*Petau Diable*» до нас не дошел, чему виной — все то же расстояние между эпохами. Но уже во второй главе в речи Я-повествователя несколько раз появляются цитаты из произведений Ф. Вийона. Ср.: «По собственному признанию Виллона, старый каноник был для него *«больше чем*

матерью» [1, с. 170], «...он (Ф. Вийон. — С. О.) сознавал, что не вправе титуловаться мэтром, и предпочел в балладах называть себя *"бедным маленьким школяром"*» [1, с. 171]. Подобное сближение первичного и вторичного субъектов речи снимает временную дистанцию между Я-повествователем и Ф. Вийоном. В итоге субъект высказывания оставляет в стороне повествование в прошедшем времени и обращается к времени настоящему. Ср. начало 3-й главы: «Виллон *был* парижанин» [1, с. 171]. И через несколько строк: «Виллон *становится* убийцей». И далее: «В нелепой уличной драке 5 июня Виллон тяжёлым камнем *убивает* священника Шермуа», «Затем *следуют* годы беспорядочного скитания...», «Виллон *испытывает* глубокое творческое волнение...» [1, с. 172]. Настоящее время используется Я-повествователем и в других главах, но именно здесь и именно в связи с необходимостью изложить факты биографии Ф. Вийона настоящее время наделяется особой семантикой. Это время биографии, стремящееся течь одновременно с жизнью изучаемого поэта, оно существенно отличается от настоящего вневременного, использованного, например, в 5-й главе: «...*существует* ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души?» [1, с. 174].

Обращение к времени биографии, строгое следование фактам, стремление обозначить точную дату каждого из освещаемых событий жизни Ф. Вийона глубоко обосновано — поэтикой самого Ф. Вийона в интерпретации Я-повествователя. Ср.: «"Testaments" Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта» [1, с. 175]. В разбираемом случае введение «массы точных сведений» имеет несколько другой эффект: читатель чувствует себя современником не Я-повествователя, а Ф. Вийона, ведь сведения берутся из его жизни, а не из жизни субъекта высказывания. Подобный прием позволяет акцентировать внимание на личности изучаемого поэта.

Итак, в 3-й главе субъект высказывания занимает качественно новую временную точку зрения, преодолевая дистанцию в четыре с половиной столетия. При этом важно

отметить, что Я-повествователь заканчивает главу, вновь обращаясь к форме прошедшего времени, подчеркивая возвращение к прежней временной точке зрения, сигнализируя тем самым о переходе к новому предметно-тематическому блоку (от биографии Ф. Вийона к его поэзии): «В ноябре 1463 года Франсуа Виллон *был* созерцательным свидетелем ссоры и убийства...» [1, с. 172].

3-я глава — не единственная глава статьи, где можно констатировать изменение временной точки зрения. Так, обратившись к 5-й главе, легко заметить, что Я-повествователь снова использует настоящее время: «Нужно послушать, с каким вкусом *рассказывает* Виллон в "Balladedelagrosse Margot" о профессии сутенера...» [1, с. 174], «И смерть он (Ф. Вийон. — С. О.) *наделяет* динамическими свойствами...» [1, с. 174], «С каким наслаждением *рассказывает* он (Ф. Вийон. — С. О.) их подноготную!» [1, с. 175]. Проанализировав цитируемые отрывки текста, констатируем, что все они относятся к моменту чтения произведений Ф. Вийона, актуализирующемуся в связи с комментированием его поэтики или особенностей мировоззрения. Настоящее время в данном случае — это *время чтения*, качественно отличающееся от времени биографии, зафиксированного нами в 3-й главе. Аналогичные случаи обращения к времени чтения находим и в 4-й и 6-й главах: «...сухая юридическая жалость, которой *дарит* себя Виллон» [1, с. 173], «...Виллон *порушает* свою душу Троице» [1, с. 176].

Примечательно, что субъектная форма «Мы» используется только в первых трех главах и ни разу не используется в последних трех, то есть там, где используется настоящее время чтения. И именно в связи с этим временем субъектом высказывания актуализируется единственный случай употребления местоимения «Я». Как представляется, это обусловлено тем, что последние три главы статьи представляют нам оригинальное авторское (потому функцию повествования принимает на себя именно «Я») понимание творчества Ф. Вийона — в отличие от первых трех глав, где излагаются общеизвестные документальные факты жизни поэта и особенностей средневековой литературы.

Вторичные субъекты речи.

Вторичные субъекты речи вводятся в текст первичными. Главный вторичный субъект речи — это Ф. Вийон, неоднократно цитируемый в связи с фактами либо его биографии, либо его творчества. Например: «Уже зрелым человеком... он жалобно взывает к своим друзьям: "Lelaissezrez-vousla, lepauvre Villon?.."» [1, с. 170].

Я-повествователь несколько раз проводит параллель между Ф. Вийоном и представителями новейшей поэзии. В связи с этим в текст вводится еще один вторичный субъект речи — П. Верлен. «Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое credo, он, несомненно, воскликнул бы подобно Верлену: "*Dumouvementavanttoutechose!*"» [1, с. 174].

Данный случай представляет значительный интерес. Как известно, поэтическое кредо П. Верлена звучит несколько иначе, а именно: «Музыка — прежде всего» (см. стихотворение «Искусство поэзии»). Таким образом, музыка и движение, вследствие актуализации интертекстуального потенциала текста, становятся контекстуальными синонимами. Семантика данной синонимической пары прояснится, если вспомнить стихотворение О. Мандельштама «Silentium», тоже написанное в 1910 г.: «Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь».

Как видим, количество субъектов речи в этом случае не тождественно количеству субъектов сознания. Высказывание, принадлежащее П. Верлену, Я-повествователь приписывает и Ф. Вийону, трансформируя его. То есть речь П. Верлена отображает сознание не только самого П. Верлена, но и Ф. Вийона — в интерпретации Я-повествователя. Подобный прием позволяет подчеркнуть живую связь между литературой прошлого и настоящего, высокую ценность поэтического наследия Ф. Вийона, а также глубже понять принципы его поэтики. И лишь неявно, глубоко, в двойном подтексте, разбираемый отрывок указывает читателю путь к поэтике самого О. Мандельштама, к его пониманию динамической сущности поэтического слова, слитого, подобно музыке, «с первоосновой жизни».

Еще один вторичный субъект речи обозначен в 6-й главе: «Скажут: что имеет общего великолепная ритмика «Testaments»... с мастерством готических зодчих?» [1, с. 175]. Этот субъект речи (некие «Они») противостоит «Мы»: если «Мы» — это «те, кто знает Виллона», те, кто разбирается в искусстве, литературе и истории, то «Они» сопоставимы с теми, кто только учится понимать и ценить шедевры поэзии.

Введение этого субъекта речи позволяет глубже понять специфику эстетического читателя портрета «Франсуа Виллон». Как представляется, это человек заинтересованный в искусстве, в общих чертах разбирающийся в литературе, архитектуре, вероятно, когда-то читавший Ф. Вийона, но особо в его творчество не вникший. Именно для такого читателя подробнейшим образом, с опорой на документальные свидетельства Я-повествователь и «Мы» излагают факты биографии выдающегося французского поэта и характеризуют эпоху, в которую он жил. Ничего подобного нельзя встретить в поздних портретах О. Мандельштама, где постулируется читатель, хорошо знакомый не только с творчеством разбираемого писателя и спецификой эпохи, в которую тот жил, но и с индивидуально-авторской терминологией субъекта высказывания, с теми его постулатами, которые не вошли в текст, но подразумеваются, и даже с самим ходом его мысли.

В первом мандельштамовском портрете первичные субъекты речи стремятся к тому, чтоб читатель наиболее полно понял их концепцию, преследуют цель напомнить и рассказать собеседнику о Ф. Вийоне, доказать самобытность и значимость «Большого» и «Малого» завещаний для современности, вместе с тем — представить свою, личностную интерпретацию произведений поэта.

Ф. Вийон имеет в данном тексте статус лишь вторичного субъекта речи. Для автора он — объект анализа, не наделенный статусом субъекта. Вместе с тем внимание первичных субъектов речи сосредоточено, главным образом, именно на Ф. Вийоне; остальные актуализируемые темы подчинены разговору о нем. Субъект высказывания не превращается здесь в самостоятельную тему, что, как очевидно даже поверхностному

взгляду, характерно для портретов позднего О. Мандельштама. Эстетический читатель «Франсуа Виллона» занимает позицию спокойного чтения — созерцания портрета о мастере слова.

«*Пётр Чаадаев*». *Первичные субъекты речи*.

Главным первичным субъектом речи в статье «Пётр Чаадаев» также является Я-повествователь, но, в отличие от «Франсуа Виллона», здесь он появляется несколько чаще, единожды в 1-й и дважды — в 5-й главе: «*Я говорю* о потребности единства...» [2, с. 195], «...*я вижу*, как Папа... приподнялся, чтоб приветствовать ее» [2, с. 199], «*Я думаю*, что страна и народ уже оправдали себя...» [2, с. 200].

Как и в дебютном портрете, Я-повествователь — человек эрудированный и начитанный, обращающийся к специальной терминологии: «антиномия», «национально-синтетический», «гиератический» и т.д. Он знаком с философией Л. Толстого, оригинально рассуждает о специфике исторического движения в России, дает интересную интерпретацию трудов П. Чаадаева.

«Мы» сопутствуют Я-повествователю сразу с 1-й главы: «Уроженец равнины захотел дышать воздухом альпийских вершин и, как *мы увидим*, нашел его в своей груди» [2, с. 195]. Форма «мы» присутствует и в 3-й главе: «*Попробуем* проявить «Философические Письма», как негативную пластинку» [2, с. 198]. В «Мы» соединены сознания Я-повествователя и тех, кому адресовано его высказывание, тех, кому Я-повествователь берется рассказать о выдающемся русском мыслителе и донести свою концепцию. Подобная интерпретация обоснована семантикой и грамматической формой будущего времени глаголов «увидим» и «попробуем»: «Мы» еще не «видели» Чаадаева, они не знают, что за «альпийский воздух» нашел он в своей груди, никогда не «проявляли негативную пластинку» «Философических Писем».

В тексте присутствуют и другие «Мы», например, в 5-й главе читаем: «А сколько из *нас* духовно эмигрировали на Запад! Сколько среди *нас* — живущих в бессознательном раздвоении, чье тело здесь, а душа осталась там!» [2, с. 200], «Наделив *нас* внутренней свободой, Россия предоставляет нам выбор...» [2,

с. 200]. Очевидно, что здесь форма «Мы» репрезентирует сознание вообще всех русских — всех, кто теоретически может последовать или не последовать за П. Чаадаевым.

Показательно, что в исследуемом портрете нет изменений временной точки зрения подобных тем, что мы зафиксировали во «Франсуа Виллоне». Повествование ведется исключительно при помощи глаголов прошедшего времени: «...Чаадаев *не был* деятелем: профессиональным писателем или трибуном» [2, с. 194], «Он *бежал*, как чумы, этого бесформенного рая» [2, с. 198], «Чаадаев *был* первым русским, в самом деле идейно побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно» [2, с. 200]. Формы настоящего времени, все же присутствующие в тексте, либо обладают вневременной семантикой, либо относятся ко времени субъекта высказывания.

Важно отметить, что в своем втором портрете О. Мандельштам уделяет гораздо меньше внимания биографии избранного деятеля культуры, чем это наблюдалось во «Франсуа Виллоне». В тексте приводится всего одна дата — август 1825 г., когда «в приморской деревушке близ Брайтона появился иностранец, соединявший в своей осанке торжественность епископа с безукоризненной корректностью светского человека» [2, с. 196]. В остальном жизнь П. Чаадаева описана скороговоркой: «Это странное путешествие... больше похоже на томление в пустыне, чем на паломничество, а потом Москва, деревянный флигель-особняк, «Апология сумасшедшего» и долгие размеренные годы проповеди в «аглицком» клубе» [2, с. 197]. Гораздо больше внимания уделено философскому и мировоззренческому наследию П. Чаадаева, его концепции. Отметим, что в более поздних мандельштамовских портретах биографии рассматриваемого деятеля культуры либо вообще не уделяется внимание («А. Блок», «Заметки о Шенье», «Борис Пастернак»), либо приводятся только некоторые факты, служащие лишь фоном беседе о творчестве («Огюст Барбье», «Разговор о Данте»).

Вторичные субъекты речи.

В «Петре Чаадаеве» гораздо больше вторичных субъектов речи, чем в дебютном портрете. Некоторые из них явлены прямо, некоторые — косвенно.

Главным вторичным субъектом речи является сам Пётр Чаадаев, вводимый в текст Я-повествователем. В тексте статьи присутствуют несколько больших цитат из эпистолярного наследия П. Чаадаева и «Апологии сумасшедшего». В начале 2-й главы имеет место и проникновение речи П. Чаадаева в речь Я-повествователя: «*На Западе есть единство!* С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе...» [2, с. 196]. Подчеркнем, что, если во «Франсуа Виллоне» в подобных случаях использовались кавычки, то здесь кавычек нет. Утверждение «*На Западе есть единство!*» выражает одновременно позицию и Я-повествователя, и П. Чаадаева, подчеркивает тождество их сознаний и позиций. П. Чаадаев на короткий миг из вторичного превращается в первичный субъект.

В «Петре Чаадаеве» интертекстуальность получает формальное выражение на разных уровнях текста. В 4-й главе прямо цитируются М. Лермонтов (отрывок из «Валерика») и П. Ершов (отрывок из «Конька-горбунка»). Остальные вторичные субъекты речи вводятся косвенно. Так, в 1-й главе читаем: «Что же такое прославленный «ум» Чаадаева, этот «гордый» ум, почтительно воспетый Пушкиным, освищенный задорным Языковым, как не слияние нравственного и умственного начала...» [2, с. 195]. В цитируемом отрывке констатируем отсылку к стихотворениям А. Пушкина «К Чаадаеву» (1818 г.), «Чаадаеву» (1821 г.) и «Чаадаеву» (1824 г.) и к стихотворению Н. Языкова «К Чаадаеву» (1844 г.). П. Нерлер указывает и на возможный тютчевский подтекст в этой главе: характеристика «холод маски, медали» может отсылать к письму Ф. Тютчева П. Чаадаеву от 13.04.1847 г. [9, с. 288].

Во 2-й главе присутствует еще один косвенный вторичный субъект — киевские монахи, «чахлая выдумка» которых («Москва — третий Рим»), по мнению Я-повествователя, глубоко чужда П. Чаадаеву.

В 3-й главе в качестве вторичного субъекта речи выступит некий «добросовестный исследователь», вздыхающий «об утраченном, о недостающих звеньях» [2, с. 197]. В виду имеется, конечно, М. Гершензон, издавший в 1913–1914 гг. двухтомник П. Чаадаева.

В 4-й главе в качестве вторичного субъекта речи присутствует Л. Толстой, который «обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать «просто» жить» [2, с. 198]. Наконец, в 5-й главе отметим наличие вторичного субъекта, обозначенного при помощи составного глагольного сказуемого: «На него *могли показывать* с суеверным уважением, как некогда на Данте: ”Этот был там, он видел — и вернулся”» [2, с. 200].

Эстетический читатель «Петра Чаадаева», таким образом, несколько иной, чем тот, который постулируется текстом «Франсуа Виллона»: в данном случае собеседник О. Мандельштама — человек не только начитанный и эрудированный, более того — явно знакомый с двухтомником П. Чаадаева. Иначе как объяснить тот факт, что М. Гершензон предстает в тексте портрета как «добросовестный исследователь» и при этом не назван по имени?

Текст формирует читателя, который так же, как и субъект высказывания, долго размышлял над произведениями П. Чаадаева. Характерный пример: «Лучше не касаться «Апологии». Конечно, не здесь сказал Чаадаев то, что он думал о России» [2, с. 197]. Слово «конечно» в данном случае словно апеллирует к молчаливому согласию собеседника, давно пришедшему к такому же выводу.

Субъект высказывания здесь не рассказывает (как во «Франсуа Виллоне»), а скорее напоминает собеседнику, что «есть великая славянская мечта о прекращении истории в западном значении слова» [2, с. 198], что на Западе — «каждый камень дремлет, замурованный в своде» [2, с. 199], что национализм — это «нищенство духа, который непрерывно апеллирует к чудовищному судилищу толпы» [2, с. 200].

Однако собеседник не знает, как Я-повествователь *прочитал* П. Чаадаева, и он с интересом выслушивает оригинальную концепцию субъекта высказывания, выражение которой зиждется на принципах последовательного, ясного и убедительного сообщения.

Итак, проведя анализ литературно-критических портретов О. Мандельштама первого периода творчества, констатируем, что им свойственно следующее:

- избранный для анализа деятель культуры является главным объектом исследования; все остальные затрагиваемые темы подчиняются, в конечном счете, разговору о Ф. Вийоне или П. Чаадаеве; повествование о них отличается установкой на подлинность, что подчеркивается введением в текст точных дат;
- субъект высказывания здесь «позабыл ненужное ”я”», стремится уйти с первого плана, говорит не о себе, а об избранном объекте оценки;
- Я-повествователь стремится быть понятым эстетическим читателем;
- в обоих портретах идет речь не только о творчестве Ф. Вийона и П. Чаадаева, но и — об их биографиях (особенно — во «Франсуа Виллоне», во втором портрете биографический компонент уже существенно редуцирован);
- в дебютном портрете интертекстуальный потенциал текста актуализирован слабо, во втором — значительно усилен;
- количество субъектов сознания в обоих портретах превосходит количество субъектов речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мандельштам О. Э. Франсуа Виллон / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999. — Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 169–177.
2. Мандельштам О. Э. Пётр Чаадаев / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999. — Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 194–200.
3. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. — Л.: Наука, 1985. — 311 с.
4. Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам. Три его поэтики / М. Л. Гаспаров // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы, интерпретации, характеристики. — СПб.: Азбука, 2001. — С. 193–259.
5. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. Поэты-символисты и поэты «Гиперборея» / В. М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — С. 106–133.

6. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман. — Ижевск: Ин-т компьютерных исследований, 2006. — 552 с.
7. Кочетова С. О. Литературная критика О. Мандельштама / С. О. Кочетова. — Горловка: ГДПИИМ, 2003. — 184 с.
8. Мельник М. Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі / М. Мельник // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. — 2007. — Вип. 31. — С. 215–220.
9. Нерлер П. Комментарии / П. Нерлер, А. Никитаев // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. — М. : Арт-Бизнес-Центр, 1993–1999. — Т. 1. Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 277–295.