

является «эхом» сказанного Мандельштамом о Данте: «Все полезные сведения энциклопедического характера оказываются сообщенными...»[4:220].

Заканчивая анализ «Разговора о Данте», скажем о нашей сосредоточенности на тех свойствах поэтики Осипа Мандельштама, которые являют себя в крайней близости и родственности свойствам поэтики Данте. «Интерференция» двух художественных систем в «Разговоре о Данте» несомненна, и главной ее областью нам представляется область *структуры* каждого из сопоставляемых текстов. Структура мандельштамовского «Разговора...» предстает осуществленной и проговоренной самим автором (метафорический образ памятника из гранита, раскрывающего идею гранита), и суть ее выражается в многоэлементном, единовременно-исполненном концертном качестве.

Доминантную роль в словесном массиве «Разговора...» играет, как мы стремились показать, изящная до изощренности метафорика, предстающая бесспорным фактом «стилевой жизни» автора.

Обращенный к множественному восприятию, «концертный» стиль Мандельштама в его «Разговоре о Данте» выражает собой подлинно гуманистический пафос свободного и страстного говорения о человеке и его бесконечных творческих возможностях.

#### **Литература:**

- 1.Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама//Аверинцев С.С. Поэты. – М.,1996.
- 2.Мандельштам О.Э.О природе слова//Мандельштам О.Э. Сохрани мою речь.- М.,1994.
- 3.Мандельштам О.Э. Слово и культура//Мандельштам О.Э.Сохрани мою речь.– М.,1994.
- 4.Мандельштам О.Э.Разговор о Данте//Мандельштам О.Э.Сочинения в 2тт.Т.2. – М.,1990.
- 5.Мандельштам О.Э. Утро акмеизма//Мандельштам О.Э. Сохрани мою речь. – М.,1994.

*Наумова В. В.*

*Научный руководитель:*

*О. В. Зырянов*

*д. филол. н., профессор*

*УрГУ, Екатеринбург*

## **ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ДЕЙКСИСА И ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ЖАНРА («СУМЕРКИ» Е. А. БОРАТЫНСКОГО)**

Выход в свет последней книги стихов Е. А. Боратынского «Сумерки» вызвал у современников поэта совершенно неожиданные суждения: книга «произвела впечатление привидения, явившегося среди удивлённых и недоумевающих лиц, не умевших дать себе отчёта в том, какая это тень и чего она хочет...» [7, 96]. А между тем близкий друг поэта Иван Киреевский заметил: «Чтобы дослышать все оттенки лиры Баратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем более читаем его,

тем более открываем в нём нового, не замеченного с первого взгляда...» [7, 96].

Вероятно, чтобы «дослышать» всё то, что хотел передать поэт, недостаточно ограничиться лишь первичным, пусть и целостным, впечатлением от сборника «Сумерки», данными лишь сугубо литературоведческого анализа, поскольку «только синтез литературоведческого и лингвистического подхода позволяет раскрыть содержательную глубину произведения», только «анализ словесной ткани» позволяет пронаблюдать за тем, «какую трансформацию переживает слово в системе художественной речи, в особенности – поэтического текста» [11, 399]. Обусловлено это тем, что «именно язык лирики отличается наибольшим своеобразием и сложностью», так как «лирика – сложная форма познания, выражения и коммуникации» [6, 15], и коммуникации – прежде всего.

«Нет лирики без диалога», – отмечал Мандельштам. И тут же добавлял: «С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный» [9, 53]. Почему же «мучительный»? Очевидно потому, что структура и речевого субъекта, и адресата, а значит, и диалога между ними (эксплицитного или имплицитного) имеет достаточно сложный характер. В связи с этим возникает актуальная проблема филологии – проблема выявления и подробного анализа тех средств языка, которые служат «для обозначения лица, которое говорит, и лица, к которому обращена речь» [5, 241].

В лирике субъект сознания и речи играет главенствующую роль, так как именно его голос мы слышим, пейзаж воспринимаем его глазами, именно его чувства и эмоции выражаются в стихотворении. Поэтому можно говорить о так называемом эгоцентризме лирики, который в свою очередь «выдвигает проблему внутренней структуры речевого субъекта», в связи с чем «возникает вопрос о типах речевых субъектов в лирической поэзии» [6, 19].

Субъектная организация художественного мира произведения традиционно является одной из приоритетных сфер в плане литературоведческого анализа. Типология субъектных форм выражения авторского сознания осуществлена в трудах Б. О. Кормана, который различал четыре формы выражения сознания в лирике: автор-повествователь, собственно автор, лирический герой и герой ролевой лирики. Современный исследователь С. Н. Бройтман добавляет к системе субъектных форм еще одну субъектную инстанцию – лирическое «я», которое «не совпадает с лирическим героем» [4, 144]. Не исключено, что некоторые из данных субъектных форм могут накладываться друг на друга, смешиваться даже в пределах одного стихотворения. Кроме того, эта типология может пополняться и новыми понятиями, когда для более точного описания «типа речевого субъекта» в произведении данный перечень оказывается недостаточным.

В решении указанной проблемы могут быть задействованы и лингвистические методы исследования. Так, лингвистика для обозначения специальных слов, с помощью которых

достигается обозначение субъекта и адресата речи, использует термин «дейктики». Сам же объект подобного анализа именуется субъектным дейксисом. Изучение поэтического дейксиса (как можно предположить) позволит глубже проникнуть в смысловую ткань текста, оценить позицию автора и эстетическую направленность произведения.

Яркое тому доказательство – стихотворение Е. А. Боратынского «Последний Поэт» (1835). Показательно, что коммуникативный акт как таковой дейктически выражен лишь в одной, шестой по счёту, строфе. Приведём эту строфу целиком с курсивным выделением дейктических форм:

И зачем не *предадимся*

Снам улыбчивым своим?

Жарким сердцем *покоримся*

Думам хладным, а не им!

*Верьте* сладким убеждениям

*Вас* ласкающих очес

И отрадным откровеньям

Сострадательных небес! [3, 275]

Диалог Поэта и толпы явлен нам в этом отрывке с помощью глагольных форм 1-го лица мн. ч. «предадимся», «покоримся», 2-го лица мн. ч. «верьте» и личного местоимения 2-го лица мн. ч. «вас». Как отмечают учёные-лингвисты, «употребления форм [глагола] 1-го л. мн. ч. тесно связаны с соответствующими употреблениями местоимения “мы”», например, «для обозначения совместного участия в каком-либо действии говорящего и того, кому обращена речь <...> говорящий как бы привлекает слушающих к участию» [10, 638].

Таким образом, Последний Поэт призывает толпу духовно следовать за ним, идти, как он считает, по единственно верному пути вместе с ним. Вопросительная интонация первых двух стихов переносится и на следующие две строчки, несмотря на отсутствие вопросительного знака в конце. Так выражается недоумение поэта: неужели это невозможно? Далее в повелительной форме он словно даёт совет людям, пытается дойти до их сознания: «Верьте сладким убеждениям / Вас ласкающих очес». Но «суровый смех ему ответом» [3, 275]. Иначе говоря, всё зря, толпа не понимает, не слышит поэта, и его монолог так и остаётся гласом вопиющего в пустыне.

Это единственное место в стихотворении, когда мы ясно слышим Поэта, только в этом восьмистишии, находящемся ровно посередине произведения, в центре его композиции, Последний Поэт из объекта изображения становится *героем ролевой лирики*, иначе говоря, объективная (внеличная) позиция повествователя переходит в ярко выраженный субъективный план. Но это происходит лишь на миг, а далее, как и в предыдущих пяти

строфах, Поэт вновь становится *объектом* изображения – с позиции какого-то сверхсознания. Как пишет по этому поводу Б. О. Корман, «сама субъектность его есть объект другого сознания. Более того, Последний Поэт является в стихотворении субъектом лишь на столько, насколько это нужно для того, чтобы сделать его объектом» [8, 77].

Очевидно, что в тексте присутствует ещё некто, образующий духовную связь строф, вернее явлений, событий, которые в них описываются: «железный век» в первой строфе, «ликующая Эллада» во второй, Омир и Парнас в третьей, Последний Поэт в четвёртой и т. д. Таким образом, можно говорить о некоем *сверхсубъекте* стихотворения, заключающем в себе и субъект биографический (выражение авторского мнения о «железном веке»), и субъект исторически эпохальный (описание древней Эллады), и субъект исторически легендарный (образ Сафо). Это своеобразная над- или сверхличная форма авторского сознания, выражающая себя как *мысль* об этом мире.

Вероятно, в этом случае целесообразнее использовать термин «образ мыслителя». Введенный В. В. Кожинным применительно к философской лирике Ф. И. Тютчева, этот термин вполне применим и к Боратынскому, лирическое «Сверх-Я» которого отличается от непосредственного, личного «я». Боратынский отказывается от этой (последней) формы высказывания, предпочитая «принцип внесубъектного выражения мысли» [1, 202]. Если быть более точными, именно мысль этого сверхсубъекта, «предельно чёткое, обнажённое» её выражение – доминанта этого произведения. «На первый план здесь выдвинуто стремление понять, постичь, проникнуть в суть» явлений и тех событий, которые происходят – в суть мироздания в целом. Даже в основе композиции стихотворения лежит «особое движение мысли»: «всё связано, и одно вытекает из другого» [8, 77–78].

Стихотворением, противопоставленным «Последнему Поэту» и в плане субъектной организации, и в плане поэтического дейсиса, является «Новинское». «Характерная для лирики ценностная экспрессия выражается <в нём> через внесубъектные формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен <...> он является лишь голосом» автора-повествователя [4, 145]. Адресат здесь также дейктически не представлен.

«Новинское», датированное в книге стихов 1826 (1841) годом, имеет две более ранние редакции. Текст этого стихотворения в «Сумерках» выглядит следующим образом:

Она улыбкою своей  
Поэта в жертвы пригласила,  
Но не любовь ответом ей  
Взор ясный думой осенила.  
Нет, это был сей лёгкий сон,

Сей тонкий сон воображенья,

Что посылает Аполлон

Не для любви – для вдохновенья [3, 277].

Как мы видим, в данном тексте нет диалога между субъектом и адресатом речи, их присутствие в стихотворении никак не обозначено. Однако в ранних редакциях стихотворения (строчки 1–4) всё же присутствовал повелительный глагол 2-го лица ед. ч. (в первом варианте рукописи) и тот же глагол, но уже с личным местоимением «ты» (во втором варианте):

1. Когда поэта красота

Своей улыбкой оживила,

Не думай, чтоб любви мечта

Его глаза одушевила [2, 482].

2. Как взоры томные свои

Ты на певце остановила,

Не думай, чтоб мечта любви

В его душе заговорила [2, 482].

Почему же в окончательном варианте поэт отказался от обращений к конкретному адресату и предпочел оставить в тени и субъекта, и адресата? Чтобы ответить на этот вопрос, нам нужно, прежде всего, разобраться с субъектной структурой как последнего варианта стихотворения, так и двух предыдущих. Таким образом, мы надеемся прояснить, что приобрело и что потеряло произведение при его трёхкратном переписывании автором.

Многие литературоведы, в том числе и Л. Г. Фризман, в своих исследованиях, посвящённых данному тексту, отмечают тот факт, что рассматриваемое стихотворение скорее всего «связано с первым появлением в Новинском осенью 1826 г. вернувшегося из ссылки Пушкина» [2, 642]. Иначе говоря, в этом стихотворении речь идёт о каком-то конкретном моменте, точнее об определённой встрече Пушкина с некой женщиной, которая вдохновила его на создание нового произведения. В таком случае, когда поэт вспоминает и описывает некоторое событие (даже то, которое произошло не с ним, но при котором он присутствовал и которое он запечатлел), вполне уместно использование субъектной формы *лирический герой*. А это значит, что первая редакция лирического произведения, впрочем, как и его вторая версия, имеют в своём содержании отсылку к конкретному адресату, а именно к той незнакомке, которую повстречал Пушкин в 1826 году. К ней обращается герой, говоря «не думай» и «взоры ты остановила».

При таком подходе стихотворение воспринимается как обычное посвящение, при беглом

прочтении которого читатель не воспринимает подчас глубинные смыслы, в нём заложенные. Возможно, подобными соображениями воспользовался поэт, когда решил отказаться от какого бы то ни было субъективизма и оформил стихотворение как размышление о поэте и поэзии, или, иначе говоря – о природе вдохновения. В этом случае уже *автор-повествователь* уходит в сторону от описываемых событий, ничем не выдавая (на вербальном уровне) своё присутствие в тексте.

Такое сравнение ранних и поздней редакций одного и того же стихотворения позволяет нам сделать вывод о том, что Боратынский, выбрав вариант, датированный 1841 годом, сознательно отказывался от субъективизма в своей поэзии, тем самым двигаясь к объективации лирического сознания. Более тщательное исследование стихотворений, входящих в книгу стихов «Сумерки», даёт нам возможность проследить эту тенденцию, которая проявилась в поэзии Боратынского в конце его творческого пути.

Подробное изучение поэтического дейксиса на материале книги стихов «Сумерки» позволяет нам заключить следующее: структуру «Сумерек» составляют произведения, в которых преобладают объективированные формы лирического сознания, в которых содержится почти полное устранение непосредственного «я» поэта, которое чаще всего заменяется обобщёнными категориями «мы», «человек» или даже «ты» (при обращении к самому себе). Анализ субъектной структуры некоторых произведений позволяет сделать вывод о том, что Боратынский, отказываясь от традиционных форм романтического субъективизма, тем самым – сознательно или неосознанно – прорывался к объективации лирического сознания. Попытку посмотреть извне на всё, что происходит, мы наблюдаем в стихотворении «Последний Поэт», где субъект явлен по большей части в виде некоего «Сверх-Я» поэта.

Исследование субъектной организации лирического жанра с использованием методов анализа поэтического дейксиса, на наш взгляд, достаточно перспективная тема. В ходе дальнейшего исследования мы надеемся расширить её, сравнив сборник «Сумерки» Е. А. Боратынского с двумя предыдущими сборниками поэта 1827 и 1835 г.г., а также сопоставив творчество Боратынского с современной ему поэзией (например, со сборником «Стихотворения М. Лермонтова» 1840 г.). Благодаря этому мы сможем выйти к уяснению важнейших закономерностей развития лирического рода литературы, актуальных в плане исторической поэтики.

#### **Литература:**

1. *Альми И. Л.* О поэзии и прозе. СПб., 2002.
2. *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1982.
3. *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. М., 1990.

4. Бройтман С. Н. Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М., 1999. С. 141–153.
5. Винокур Г. О. Филологические исследования / Под ред. М. И. Шапира. М., 1990.
6. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.
7. Кожин В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX в. (Развитие стиля и жанра). М., 1978. С. 95–100.
8. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск, 1992.
9. Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987.
10. Русская грамматика: В 2 т. Т. 1. М., 1980.
11. Эткинд Е. Г. Опыт о местоимении в системе поэтической речи // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 399–407.

*Нечепуренко Д. В.*

*Научный руководитель: Т. Н. Маркова –  
доктор филологических наук, профессор  
Челябинский государственный  
педагогический университет*

## **КОМПЬЮТЕРНЫЕ ПРИЕМЫ В КОНСТРУИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В. ПЕЛЕВИНА**

В процессе развития русской литературы конца XX века обнаруживается широкий диапазон эстетических исканий, воплощению которых соответствует нетрадиционная поэтика художественного текста, нестандартное оформление внешней и внутренней композиции становится характерной особенностью современной эстетики. Поэтика художественного текста активно заимствует компьютерные и кинематографические приемы, что, нарушая привычное восприятие текста и книги, вызывает новую эстетическую и психофизическую реакцию, в результате которой читатель вырабатывает качественно новое отношение к информации, выстраивает многофункциональные модели современной жизни, естественно, возводя суггестию на более высокий уровень. Компьютерные технологии оказывают огромное влияние на все области современной жизни, филологию интересуют прежде всего формы и способы их функционирования в современной словесности.

Под компьютерными приёмами мы подразумеваем конкретные способы реализации той или иной компьютерной технологии в вербальном тексте, позволяющие конструировать художественный мир произведения на разных уровнях поэтики: повествовательном;