

DOI: 10.24411/2308-8079-2017-00006

УДК 82-1+821.161.1:81

СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК МОДЕЛЬ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КООРДИНАТ

Безруков А.Н.

Статья представляет собой систематизацию основных принципов структурного анализа лирического текста. Литературной базой исследования является стихотворение А.А. Ахматовой «Ты письмо мое, милый, не комкай...». В работе отражены особенности поэтического стиля Анны Ахматовой, уточнен ряд индивидуальных черт ее мировосприятия. Актуальность работы определяется тем, что целостно – с позиций структурализма – данный текст в научной практике не получил достаточной объективной оценки. Следовательно, рецепция стихотворения в рамках обозначенных методологических координат определяет новизну исследования. Сделан вывод, что эстетический эффект текста достигается интеграцией фонетического, лексического и смыслового уровней. Анализ структуры выводит читателя/реципиента к новым толкованиям, осмыслению многомерности эстетического произведения.

Ключевые слова: Анна Ахматова, лирика, структурный анализ, поэтический дискурс, стиль, автор, текст, читатель.

STRUCTURAL ANALYSIS OF THE LYRICS AS A REPRESENTATION MODEL OF AESTHETIC COORDINATES

Bezrukov A.N.

The article presents systematization of the basic principles of structural analysis. The literary basis for the research is a poem “Please, my letter, oh dear, don't crumple” by A.A. Akhmatova. The article reflects peculiarities of poetic style, refines a number of specific features in the author's perception of the world. The viewpoint of structuralism determines the topicality of this work that lies entirely in the idea that this text wasn't given any sufficiently objective evaluation.

Consequently, the reception of the lyric within the designated methodological coordinates will be new now. It is concluded that the aesthetic effect of the text is achieved by the integration of phonetic, lexical and semantic levels. The structure of the text leads the reader to new interpretations and comprehension of the multidimensionality of aesthetic works.

Keywords: Anna Akhmatova, lyrical text, structural analysis, poetic discourse, style, author, text, reader.

Текст литературно-художественного произведения, особенно лирический [9], представляет собой сложно организованную систему элементов, в которой зачастую не всегда удается найти и установить конечные, внешне ожидаемые отношения, выявить внутренние, имманентные уровни, подойти к целостному воссозданию эстетически [6] правильной картины со стороны читателя [5]. Вполне целесообразно, что анализ художественного произведения допускает множественность подходов к его истолкованию и оценке. «В лирическом произведении конструктивная роль доминирующего фактора художественных впечатлений принадлежит не объектной организации феноменов ментального зрения, как это имеет место в эпических жанрах, а субъектной организации феноменов ментального слуха» [20, с. 102]. Объективация **смысла**, следовательно, должна быть максимально разнообразной, это дает возможность видеть читателю текст не наличной формой, стандартно вмещенной в границы художественного, но динамичным корпусом, гибкой структурой взаимозависимости различных уровней. В частности И.П. Смирнов отмечает, «чтобы быть художественным сообщением, текст... должен наслаиваться на другие тексты, причем такие, которые теряют оттенок индивидуального речевого акта, циркулируют повсеместно, т.е. сближаются по своему статусу с языком» [18, с. 97].

Работа с текстом литературного произведения в аспекте структурного анализа [15; 16; 22] предусматривает, в первую очередь, рассмотрение **текста** определенной, изначально сложной – внешне и внутренне – гармоничной

системой. Принципы такого подхода сведены к конкретизации формального стандарта номинаций, далее – разверстки содержательных, смысловых и **эстетических координат**. Данный параметр определяет новизну и актуальность исследования применительно к частному тексту, стихотворению А.А. Ахматовой «Ты письмо мое, милый, не комкай...» [2, с. 111].

Отдельное произведение с позиций структурализма [21; 22] может быть представлено в виде единой **системы**. Организация эстетического конструкта происходит по определенным принципам, которые конкретизируют наличный текст, оформляют его ткань, определяют внутреннюю заданность. Такой методологический подход позволяет объективно характеризовать внутреннюю структуру, смысловой центр текста, магистрали вероятностных интерпретационных стратегий [5; 10; 18]. В частности, при структурном анализе исследователь выявляет, каким образом данный текст может считаться произведением, что, безусловно, отсылает к главной функции художественной литературы – **эстетической**.

Следует уточнить, что за основу структурного анализа [11; 15; 17] принимается факт, оценивающий литературное произведение органичным **целым**. Оно должно рассматриваться как совокупность элементов/частей в определенных внутренних отношениях и далее – пониматься структурным синтезом, то есть текстом [3; 6; 19]. Специфика метода основывается на самом понимании **целостности** как ведущего, структурообразующего свойства. Изучение связности всех элементов структуры, отношений между ними, должно обеспечивать сохранение основных свойств изучаемого объекта. Дифференцировать и соединять части/фрагменты текста необходимо, помня о цельности, эстетической [1; 8; 10; 13] неделимости, эвристической значимости произведения. Неслучайно структурный метод оперирует такими основными понятиями как: структура/система, элемент/часть, отношение/взаимозависимость, уровень/грань, оппозиция/синтез, вариант/инвариант.

В современном литературоведении [11; 20] термин "**структура**" целесообразно связывать с принципом **системного единства**. Соответственно, трансформация любого элемента данной модели ступенчато изменяет кодификацию всех остальных. Структура есть условная модель, наделенная системными признаками в большей степени, нежели текст [3; 4]. Но текст, в свою очередь, есть не единичная абстракция – структура-модель, а сложноорганизованная **иерархия структур и уровней**. Основным способом совмещения таких плоскостей-уровней является вхождение в более сложное текстовое пространство с нецентрированным смысловым уровнем: «центр структуры допускает игру элементов внутри целостности ее формы» [11, с. 47]. Иерархичность имманентной организации является доминирующим признаком структурности.

Небезосновательно, что художественный текст представляет собой некую вымышленную, вторичную реальность, «сближая в тексте слова, давно утратившие ту взаимную связь, которой они обладали в силу своего этимологического родства или даже и вовсе никогда этой связи не имевшие, поэт как бы открывает в них новые, неожиданные смыслы, внешне мотивируемые самым различным образом» [7, с. 30]. Восприятие произведения как определенной структуры предполагает вычленение из его состава *элементов* (неделимых далее в пределах изучаемого объекта частей), *уровней* (рядность элементов, связанных отношениями, или однопорядковость отношений в структуре одного элемента) и *отношений* (связность элементов, транспарентность зависимости) между частями. Юрий Лотман отмечал: «Одно из основных свойств художественной реальности обнаружится, если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но делимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой» [15, с. 12]. Существование и движение текста в культурно-исторической среде, может

объясняться конкретной системой отношений, оппозиций, что и входит в структуру конкретного произведения.

Художественный текст, созданный посредством языка, как системы, есть совокупность знаков, «изучение функций и отношений элементов должно привести нас к пониманию их материальной природы» [16, с. 146]. Равным образом, знаки наделены определенным значением, которое так или иначе, на внутреннем или внешнем уровнях будет раскрываться в процессе письма/чтения. Это, безусловно, повлияет и на восприятие текстовых элементов в отдельности, и **принятия для себя** всей структуры целиком. Такой подход к работе с произведением правильнее называть структурно-семиотическим. Это дает возможность рассматривать уровни структуры с позиций как собственно спектра связей, так и их семиотических функций.

Методологически обосновывая теорию работы с поэтическим текстом, Ю.М. Лотман [15] предложил основные пути анализа. Они довольно четко дифференцированы и могут предстать в виде следующей номинативной последовательности:

- определение внетекстовых связей в их отношении к тексту;
- выделение наиболее важных и активных уровней структуры текста;
- выявление «минус-приема» как вероятностной формы художественного рисования;
- оценка звукового, лексического состава текста, анализ его ритмической организации;
- верификация метрического строения;
- динамика способов текстовой рифмовки;
- представление графического образа текста;
- установление семантического и лексического параллелизма;
- нахождение художественных повторов, принципа антитезы;
- составление поэтического словаря текста;
- объективация поэтического сюжета;

- анализ моделей взаимосвязи: «стих – единство», «текст – структура», «текст – система».

Уместно манифестировать, что поэтический текст безапелляционно есть *сложно организованный смысл*. Все элементы текста, сообразуясь, ориентированы на определенное, образно-эстетическое содержание. Как отмечал Теодор Адорно: «В выдающихся произведениях чувственное, в свою очередь, озаренное огнем искусства, с каким они созданы, преобразуется в духовное, точно так же, как проникнутая духом произведения абстрактная деталь, вне зависимости, к какому явлению она принадлежит, обретает чувственный блеск» [1, с. 24]. Блочный же состав того или иного художественно конструкта можно точно определить.

Для выявления в стихотворении разных уровней применяется процедура некоего расслоения текста, расчленения его на составляющие компоненты. Это делается с целью установления отношений между элементами, нахождения точек-признаков сближения/отражения фрагментов, анализируемой системы. Установление наиболее вероятностных уровней текста – **ритм, метр, рифма, звуковая организация** – позволяет проникнуть в формально-звуковую часть произведения. «К какому бы уровню в языковом спектре мы ни обращались, начиная от звуковых компонентов языковых знаков и кончая речью в целом, мы непременно должны помнить, что все в языке наделено смысловой и трансформационной значимостью» [22, с. 311]. Именно атмосфера звука начинает воздействовать на исследователя эмоционально-чувственно, позволяя тем самым наметить и первоначальный смысловой рисунок. Вплетаясь в сложную систему, элементы языка оказываются в ситуации подобия **со(противо)поставления**. Данная совокупность средств поэтического языка – целостный стихотворный блок – означает собой конструкцию совершенно иной, эвристически значимой семантико-семиотической нагрузки. Следовательно, лексика и синтаксис в структуре стихотворного произведения сопоставимы, противопоставимы, находятся в неких позициях **тождества** и **антитезы**, что максимально обогащает текст, раскрывает его иное

семантическое содержание. Уместно будет доказать данный тезис на примере конкретного текста.

Стихотворение Анны Ахматовой «Ты письмо мое, милый, не комкай...» (1912) представляет собой небольшой по объему лирический текст. Рассмотрение внетекстовых связей применительно к данному стихотворению кажется несколько излишним, так как погружение в исторические, социальные и индивидуально-личностные отношения отвлечет от поставленной в заглавии направленности работы. Весьма интересным и значимым будет определение главных **поэтических уровней** ахматовского текста, определение и выявление их взаимодействия, обозначение структурно-смыслового поля стиха, выход к репрезентации эстетических координат текста. **Ритмический** рисунок стиха есть циклическое повторение разных элементов в одних и тех же позициях с целью достижения ситуации равенства, а также раскрытия сходства в различном или же наоборот – раскрытия отличий в сходном. Ритмическая организация является смыслоразличающим признаком поэтической речи, в ритмизованной структуре все элементы начинают обладать особой значимостью, те которые в ней явно видны и те которые сознательно в ней отсутствуют («минус-прием»). На данный факт характерный для лирики Анны Ахматовой в частности обращали внимание О.Н. Кашкарова [12], Л.Г. Кихней [13], Е.В. Меркель [14], Б.М. Эйхенбаум [21]. Таким образом, текст, организованный по особым ритмизованным законам, вскрывает диалектику существования самого художественного языка, ситуативность использования языковой системы в авторской стилистике.

Формально в стихотворении Анны Ахматовой обнаруживается четкое деление произведения на четыре четверостишия. **Первое** строго соответствует схеме чередования слогов – 10-8-10-8.

Ты письмо мое, милый, не комкай. /10/

До конца его, друг, прочти. /8/

Надоело мне быть незнакомкой, /10/

Быть чужой на твоём пути. /8/

При анализе **второго** четверостишия выявляется схема – 9-8-9-9; **третьего** – 8-7-9-8; **четвертого** – 10-7-10-8. Построение, как видим, представляет собой сложное соотношение упорядоченностей и логических нарушений. Столь сложное чередование слогов в строках передает эмоционально-чувственное состояние героини, сильную психологическую нагрузку. Разнородность темпа речи, практического использования языка есть свидетельство сбивчивости, сложности при передаче мыслей и чувств, буквальную сложность при произнесении/выговаривании. Голос лирической героини звучит в первом четверостишии спокойно и размеренно (стандарт 10-8, 10-8), интонационных колебаний нет.

Иначе реализуется чувство на лексико-семантическом уровне: слова *незнакомка*, *чужая* ориентируют читателя на дальнейшее переживание данного состояния, на вероятностное **со-переживание**, **со-чувствие** со стороны реципиента. Читательское ожидание оправдывается во второй структурной части строкой – *Я любимая, я твоя* [2, с. 111]. Несоотносимая по чередованию слогов с 1, 3 и 4-ым стихами второго четверостишия эта строка выражает сложность, фрагментарно некую **тайность**, интимность произнесения слов – *любимая, твоя*. Признаваться в этом для героини стихотворения бытийный **поступок**, тем более, по отношению к тому, кому адресована эта речь. Идея сказанного для Анны Ахматовой в манифестации окружающим своего, имманентного, **знакового**.

Интонационный рисунок третьего катрена сбивчив максимально – 8-7-9-8. Этот формальный фрагмент стихотворения является выражением наивысшего пикового **состояния-страха**. Думается, что сверхзадача автора реализуется именно таким приемом. Контраст *серого платья, каблучков*, которые еще и *стоптаны*, с *жгучими объятьями* действительно нарочито подчеркнут, выведен в особый колористический ранг. Антитеза как действенно-понятная форма эстетически передает состояние души. Страх, рожденный в сознании, отражается *в огромных глазах*, души лирической

героини. Манера и стиль Анны Ахматовой телесный [14], зримый образ передают очень точно.

В ходе структурного анализа ведущей задачей исследователя становится выявление уровней текстового пространства, таких как фонетика, лексика, уровень лирического сюжета, уровень разрешения художественной коллизии. Наиболее акцентные и активные уровни текста называются **доминантными**, именно они объясняют семантику единиц других уровней. В стихотворении «Ты письмо мое, милый, не комкай...» Анны Ахматовой рецептивно их намечается несколько. Контаминация уровней формирует эстетическую парадигму колебаний.

Работу по анализу **лексического** и **фонетического** уровней лучше проводить одновременно, ибо раздельной ее воплотить довольно трудно, при этом теряется возможность целостно воспринимать текст. Уже лексический уровень стихотворения раскрывает читателю жанровую, миромоделирующую природу текста. Перед читателем интимная **беседа**, доверительный **монолог**, сопровождаемый словами *письмо – друг, не комкай – прочти, милый – чужой, мое – его*. Такая организация текста заставляет увидеть план **оппозиций** – Я – ТЫ, МОЕ – ЕГО / Я – ОН. Также спецификой указанных оппозиций является лексико-семантическое противопоставление словоформ: *друг – незнакомка*. В свою очередь, звуковая организация стихотворения верифицирует формирующуюся субъектную дистанцию.

О ___ И ___ О

А ___ У ___ И

Е ___ Ы ___ О

О ___ Е ___ И

Следует заметить, что в первой строфе стихотворения есть четкое чередование шести фонем – *о/а, е/и, у/ы*. Усиление состояния «незнакомки» закрепляется за фонемой «о», а состояние «друга» за фонемой «и». Отношение фонем друг к другу создает индивидуальную, неповторимую **мелодику стиха**, содержащую повышенную авторскую эмоциональность. Лирический текст по

своей **функциональной** заданности должен, это и происходит, вводить читателя в состояние эмоционального эффекта от прочитанного/услышанного. Анне Ахматовой это удастся весьма успешно за счет полного отсутствия границы между «своим» и «чужим» сознаниями. Дисбаланс сводит в единый центр крайности, отталкивая и протестуя, описывая и играя.

В стихотворении не просто пересекаются речевые потоки автора и героя, эти плоскости накладываются одна на другую, претворяя художественность. Несомненно, что читатель начинает переживать, чувствовать, представлять образ лирической героини, имея в виду и автора. Сам факт сказанного, субъективного, обретает типологию надындивидуального, характерного для многих. Таким образом, особая организация текста по индивидуально-авторским канонам позволяет выйти и на уровень лирического сюжета, и на уровень смыслового – эстетического – множества. Следовательно, уже с первых строк стихотворения четко дифференцированы персоналии героев, их взаимоотношения, спектральность испытываемых ими чувств.

Метрически проанализировав первое четверостишие в плане ритмики, можно увидеть, что **размер** данного стихотворения не соответствует традиционным классическим схемам.

Ты письмó моé, мίлый, не кóмкай.

0 0 1 0 1 1 0 0 1 0

До концá его, дрúг, прочтí.

0 0 1 0 0 1 0 1

Предположительно, его можно определить как **дольник**. Дольник был характерен стихам начала XX века. Авторы этого периода в литературе занимались поиском новых форм и видов текстовой раскладки, новых путей достижения интонационно-ритмического строя. Такой способ ритма, множественность нарочитых перебоев в стихе, приближает поэтическую речь к разговорной, напевной, естественной, а текст-произведение к реальности фиксаций самой жизни.

Во втором катрене фонетический рисунок выглядит так:

И ____ У ____ Е

И _____ Я

У _____ Е

Е ____ А ____ Я

Основными фонемами будут – «и» и «е». Звуковой состав и ритмическая структура текста связаны с лексическим уровнем. На данном участке стихотворения прослеживается некое усилие героини над своим голосом при констатации формулы «я любимая, я твоя». Номинации слов уже не просто слетают с ее губ, они приобретают внутреннюю форму, являющуюся глубинной моделью возникновения **художественного смысла**. Множественный повтор местоимения «я» говорит о том, что акцент сделан на собственных переживаниях, на индивидуальном, весьма личном, потаенном. Несомненно, что делиться этим сложно, трудно, но в этом есть необходимость.

Перед читателем ахматовский монолог донесения **истинности** и натуральности, **поэтического** и жизнеутверждающего. Как можно заметить, героиня хочет добиться признания своего присутствия в жизни от того, кого называет *милым, другом*, это и подчеркивается лексическими средствами. В частности, отрицательным сравнением « – *Не пастушка, не королева // И уже не монашенка я...*» [2, с. 111]. Ей не хочется больше принадлежать выдуманному сказочно-идиллическому миру, она готова принять серые будни, с их радостями и горестями, утратами и приобретениями. На уровне семантики показывается, как происходит ее сближение с реальным, невымышленным миром. Войти в него означает показать истинность своих чувств, их **настоящесть**. Герой-оппонент, к которому обращается героиня, испытывает *гнев, хмурится, смотрит так*, но в момент констатации, признания гнев явно должен уступить место иному чувству. Он должен понять и принять ее готовность уйти от *заветной лжи*, стать настоящим персонажем самого процесса жизни.

Предпоследняя, третья часть стихотворения «Ты письмо мое, милый, не комкай...», наполненная более сильным эмоциональным напряжением, как в

смысловом, так и лексическом планах, графически однороднее, нежели ритмически. Бытовые реалии как бы эмоционально успокаивают героиню, зрительный образ становится привычнее: в *будничном платье, стоптанных каблуках*. Далее, делая акцент на фонемах «о» и «а», Анна Ахматова придает тексту более возвышенный характер, переключает внимание читателя от бытового плана к плану психологическому: «*Но как прежде, жгуче объятье, // Тот же страх в огромных глазах*» [2, с. 111]. Лексические единицы в связности с темповой организацией создают напряженную психологическую атмосферу, разрешение которой только планируется. «Страх» как и прежде не покидает лирическую героиню.

В финальной части стихотворения, как и в начале, сделан акцент на интимном, потаенном уровне, только реализовано это иначе. На первом плане уже не **она**, а **он**, поэтому и не местоимение «я», а логически иное – «ты». Весь текст Ахматовой, строившийся как *ее* (героини) внутренний монолог, в последней части переходит в открытое обращение *к нему* (другу). Коммуникативные звенья совмещаются в актуальный речевой поток. Следовательно, речь становится яснее и четче, Ахматова в данном случае использует **рамочную** конструкцию текста. Цикл фраз, реплик, эмоций говорит о повторяемости жизни-судьбы, трагедии-намека, ориентира-смысла. Эстетическая коллизия в текстовом блоке Анны Ахматовой спектрально расширяется, для поэта основным, позиционным все же остается **слово, буква, знак**, который «может изменяться, потому что его существование не прерывается» [19, с. 77]. Повтор начального стиха – «*Ты письмо мое, милый, не комкай...*» [2, с. 111] – внешне то же самое **обращение**, но с иной **смысловой** нагрузкой. **Цикличность** подчеркивает важность ситуации, как для героини, так и для ее друга. Невозможность быть вместе не есть повод для бесконечных переживаний, так уже начинает думать и читатель. Можно и плакать, и сожалеть, но есть и другой выход, признаваемый лирической героиней/автором. Это выход в жизнь, в творчество, в сферу прекрасного и таинственного,

эстетически неоднородного и словесно-зафиксированного. Структурно логическое здравомыслие, мудрость текста подчеркнуты фонетически:

О ___ И ___ О

А ___ Е ___ И

О ___ Е ___ О

А ___ О ___ И

Размеренность, логика и правильность мысли обозначаются фонемами «о» и «а». Но принцип **целостности** требует помнить обо всей ритмико-интонационной структуре текста. Не случайно зримо представлено полное совпадение конечных ударных фонем – О-И-О-И. Воссозданный в данном стихотворении А.А. Ахматовой «Ты письмо мое, милый, не комкай...» любовный сюжет совместился с реальной, окружающей читателя жизнью.

В итоге хотелось бы отметить, что текст – это универсальный микромир, моделирование которого позволяет представить картину жизни поэтичнее, возвышеннее, чувственнее. Тайна **письма**, адресованного лирическому герою, буквально неоткрыта, но читатель понимает, что в нем гораздо больше истины, правды, онтологического потенциала, чем высказано, зафиксировано. Во второй строке заключительной строфы – «*Не плачь о заветной лжи...*» [2, с. 111] – возникает ассоциация с **событиями**, которые разъединили героев текста. Вероятно, инициатива, что естественно условно, исходила от него. Испытывая друга письмом, лирическая героиня говорит о **правде чувств**, искренности переживания, **чуде любви**. «Красота и величие события и есть смысл. Событие – не то, что происходит (происшествие), оно внутри того, что происходит, – чистое выраженное, подающее нам знаки и ожидающее нас ... событие – это то, что должно быть понято, на что направлена воля и что представлено в происходящем» [10, с. 167]. Эстетически именно это сокрыто и в тайне графики.

Сюжетная линия, развернувшаяся перед читателями, демонстрирует ситуацию взаимоотношений, встречающихся в жизни. Начало и финал текста ориентируют на повторение, но это и правильно. Схожесть возможна и далее,

возможна новая жизнь, порой иная, не такая как была. Просьба героини сохранить письмо – «*Ты его в твоей бедной котомке // На самое дно положи*» [2, с. 111] формулирует новое правило для героя. В другой, схожей ситуации вернуться мысленно к тому, что уже было, осуществить детальный анализ произошедшего. Поэтический вывод: поступить иначе, чем уже было, исправиться. Для Анны Ахматовой письмо как главная форма откровенной манифестации – не ложь, но утверждающая правда, событие начала. Знакова в нем доминанта индивидуальных переживаний, некое передоверие мыслей, представление чувств. Человеческое, истинное, в данном случае формально, номинативно, структурно целостно воплощено в тексте.

Таким образом, стихотворение Анны Ахматовой «Ты письмо мое, милый, не комкай...» представляет собой многомерное эстетическое единство, сложный конгломерат связностей. Структурная совокупность элементов делает его стройной, взаимозависимой системой. Эстетический эффект в тексте достигается интеграцией собственно фонетического, лексического и смыслового уровней. Структура текста, всецело замыкаясь – на первый взгляд в себе, в тоже время выводит исследователя и читателя к новым истолкованиям и прочтениям, что подтверждает художественность, максимальную концентрацию эстетического.

Для исследователя уточнение и верификация **гармонии** все же находится на первом месте, и только при ее наличии – с включением логики прочтения, при использовании формальных процедур – анализ приобретает глубокий смысл с выходом в пространство мыслимых и вероятностных интерпретаций. Буквально сюжетная линия текста закрыта, но уровень эмоций, переживаний, ситуация **со-чувствия** продолжает длиться, редуплицируется в памяти реципиента. Сопереживание героям лирического сюжета позволяет читателю сделать собственные выводы, распознать жизненную правду, понять ее необычность и ролевой статус.

Следовательно, структурный метод является одним из возможных и действенных в ходе анализа текста, путей манифестации сложных примет стиля

и языка, уточнение которых оформляют детально окружающую действительность. Также продуктивность метода в том, что анализируемый наличный состав произведения есть *пред-допущение* рождения сложно-параметрической системы оценок внутреннего порядка. Приближаясь к центру смыслового ядра – читатель вновь должен реверсивно вернуться к проекции формы, в этом и заключается эстетическая коллизия структурного анализа. Без учета предложенных координат принципиально теряется суть методологии разверстки наличного конструкта до парадигмы изменений и приращения смыслов.

Список литературы:

1. Адорно В.Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Ахматова А.А. Собр. соч. В 6 т. Т.1. Стихотворения. 1904-1941 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1998. – 968 с.
3. Безруков А.Н. Дифференциация текста и дискурса с позиций современной лингвистической теории // Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 13 / Отв. ред. А.Г. Пастухов. – Орёл: ФГБОУ ВПО «ОГИК», ООО «Горизонт», 2015. – С. 6-14.
4. Безруков А.Н. Иерархия художественного дискурса // *Litera*. – 2017. – № 2. – С. 45-53.
5. Безруков А.Н. Стратегии интерпретации художественного текста // Язык. Литература. История. Культура. Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей первого международного научного интернет-семинара. – КНР: Ланьчжоуский политехнический университет, 2016. – С. 11-20.
6. Безруков А.Н. Эстетика воздействия текста на читательское сознание // Вестник Димитровградского инженерно-технологического института. – 2015. – № 1(6). – С. 181-188.

7. Винокур Г.О. О языке художественной литературы / Сост. и примеч. Т.Г. Винокур. Предисл. В.П. Григорьева. – М.: КомКнига, 2006. – 328 с.
8. Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. – М.: Наука, 2000. – 495 с.
9. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 414 с.
10. Делёз Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я.И. Свирского. – М.: Академический Проект, 2011. – 472 с.
11. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе наук о человеке // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 47-68.
12. Кашкарова О.Н. Поэтический дискурс ранней лирики А.А. Ахматовой // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2008. – №2. – С. 34-41.
13. Кихней Л.Г. Семантика заглавия и смысловая целостность поэтических книг Анны Ахматовой // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семантика. Семиотика. – 2010. – № 2. – С. 41-51.
14. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Семантика телесности в лирике Ахматовой // Вестник Тверского государственного университета. Серия Филология. – 2017. – № 1. – С. 50-55.
15. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
16. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Теория литературы: История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / Сост. Н.П. Хрящева. – М.: Флинта: Наука, 2011. – С. 145-156.
17. Меркель Е.В., Кихней Л.Г. Ранняя лирика Анны Ахматовой как квазироманная структура (размышления по поводу одной эйхенбаумовской рецензии) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 5(71). – Ч.1. – С. 18-21.
18. Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб.: Академический проект, 2001. – 352 с.

19. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Пер. с франц. С.В. Чистяковой. Под общ. ред. М.Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.

20. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 336 с.

21. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: сб. статей. – Л.: Художественная литература, 1986. – С. 374-440.

22. Якобсон Р. Избранные работы / Пер. с англ., нем., франц. языков. Сост. и общ. ред. В.А. Звягинцева. – М.: Прогресс, 1985. – 460 с.

Сведения об авторе:

Безруков Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Бирского филиала Башкирского государственного университета (Бирск, Россия).

Data about the author:

Bezrukov Andrei Nikolayevich – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Philology Department, Birsk Branch of Bashkir State University (Birsk, Russia).

E-mail: in_text@mail.ru.