**План анализа стихотворения**

**1.** Название. Автор. История создания;

**2.** Главная мысль. Тема **(**пейзаж; общественно-политическая; любовная/интимная; философская, гражданская и тд);

**3.** Сюжет, композиция;

**4**. Жанр: эпиграмма (сатирический портрет) , эпитафия (посмертное) , элегия (грустное стихотворение, чаще всего о любви), ода, поэма, баллада, роман в стихах, песня, сонет и т. д;

**5.** Образ лирического героя;

**6.** Выразительно-изобразительные средства:

а)Размер:

\_ \_' / \_ \_' / \_ \_' /\_ \_' ямб 4-стопный (' на каждом 2 слоге) ;
'\_ \_ / '\_ \_ / '\_ \_ хорей 3-стопный;
'\_ \_ \_ дактиль;
\_ \_' \_ амфибрахий;
\_ \_ \_' анапест.
б) Рифма:
аабб - парная;
абаб - перекрестная;
абба - кольцевая.

в) Тропы - слова и обороты, которые употребляются не в прямом, а в образном, переносном значении:
эпитет - художественное определение;
сравнение;
аллегория - иносказательное изображение абстрактного понятия/явления через конкретные образы и предметы;
ирония - скрытая насмешка;
гипербола - художественное преувеличение;
литота - художественное преуменьшение;
олицетворение - например: куст, который разговаривает, думает, чувствует;
метафора - скрытое сравнение, построенное на похожести/контрасте явлений, в котором слова "как", "словно" - отсутствуют;
паралеллизм.
г) Стилистические фигуры:
повторы/рефрен;
риторический вопрос, обращение - повышают внимание читателя и не требуют ответа;
антитеза/противопоставление;
градация - например: светлый - бледный - едва заметный;
инверсия - необычный порядок слов в предложении с очевидным нарушением синтаксической конструкции;
умолчание - незаконченное, неожиданно оборванное предложение, в котором мысль высказана не полностью, читатель додумывает ее сам.
д) Поэтическая фонетика:
аллитерация - повторение одинаковых согласных;
ассонанс - повторение гласных;
анафора - едино начатие, повторение слова или группы слов в начале нескольких фраз или строф;
эпифора - противоположна анафоре - повторение одинаковых слов в конце нескольких фраз или строф.

е)Синонимы, антонимы, омонимы, архаизмы, неологизмы.

**7**. Мои впечатления, ассоциации

### Задачи и методы структурного анализа поэтического текста

В основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и "отдельность" этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста.

Специфичность заключается в самом понимании целостности. Художественное произведение представляет собой некоторую реальность и в качестве таковой может члениться на части. Предположим, что мы имеем дело с некоторой частью текста. Допустим, что это строка из поэтического текста или живописное изображение головы человека. Теперь представим себе, что этот отрывок включен в некоторый более обширный текст. Соответственно один и тот же рисунок головы будет составлять одну из многочисленных деталей картины, верхнюю ее половину или заполнять собой (например, на эскизах) все полотно. Сопоставляя эти примеры, мы убедимся, что текстуально совпадающая деталь, входя в различные единства более общего характера, не равна самой себе.

Это наблюдение можно расширить до некоторого общего закона. 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 отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется и оно остается собой.

 Таким образом, в реальность текста входит совсем не все, что материально ему присуще, если вкладывать в понятие материальности наивно-эмпирическое или позитивистское содержание. Реальность текста создается системой отношений, тем, что имеет значимые антитезы, то есть тем, что входит вструктуру произведения.

Понятие структуры подразумевает, прежде всего, наличие системного единства. Отмечая это свойство, Клод Леви-Стросс писал: "Структура имеет системный характер. Соотношение составляющих ее элементов таково, что изменение какого-либо из них влечет за собой изменение всех остальных"

**Структу́рная лингви́стика** — языковедческая дисциплина, предметом которой является язык, изучаемый с точки зрения своего формального строения и организации его в целом, а также с точки зрения формального строения образующих его компонентов как в плане выражения, так и в плане содержания.

## Предмет структурной лингвистики

Формальное строение любого компонента языка и языка в целом называется его структурой. Таким образом, именно языковые структуры (в плане содержания и в плане выражения) образуют предмет структурной лингвистики.

В современной лингвистике широко используются термины *«система»* и *«структура»*. В структурной лингвистике язык рассматривается как знаковая система, свойства системы в целом не являются суммой свойств образующих её компонентов (свойство неаддитивности: целое сложнее всех компонентов, вместе взятых). Например: предложение можно рассматривать как систему, состоящую из лексических единиц, однако предложение в целом обладает свойством коммуникативности, а слово — нет.

Специфика структурной лингвистики учитывает в первую очередь отношения между компонентами того или иного языкового объекта и их формацию. Системность и структурность языка отмечалась ещё лингвистами начала XX века (швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр).

Системно-структурный характер языка неоднократно подчеркивался Бодуэном де Куртенэ и другими лингвистами. [Бодуэн де Куртенэ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%B4%D1%83%D1%8D%D0%BD_%D0%B4%D0%B5_%D0%9A%D1%83%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BD%D1%8D%2C_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87): «Все элементы языкового мышления — фонетические, семасиологические и морфологические — укладываются в разряды и группы».

## Базовые теоретические положения структурной лингвистики

* Определение языка. Теория [языка](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%B7%D1%8B%D0%BA) и [речи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%87%D1%8C). Учение о лингвистическом [знаке](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BA). Теория ценности.
* Системный характер языка. Выявления [системы языка](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B0_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0). Отношения языковых единиц. Метод анализа языковых единиц.
* Учение о [диахронии и синхронии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%B0%D1%85%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%D0%B8_%D1%81%D0%B8%D0%BD%D1%85%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F). Внешняя и внутренняя лингвистики.

Метод структурного анализа — позволяет выявить пути исторического развития внутри структурных отношений.

**Структурали́зм** — направление и интеллектуальное движение в [современной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F) (в основном [континентальной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F)) философской мысли. Наиболее влиятелен структурализм был во [Франции](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F) в 1960-х годах.

Структурализм вырос из [структурной лингвистики](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B2%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0), основы которой заложил [Фердинанд де Соссюр](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%81%D1%81%D1%8E%D1%80%2C_%D0%A4%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B4_%D0%B4%D0%B5).

### Проблема поэтического сюжета

Проблема сюжетосложения в полном ее объеме не может быть рассмотрена в пределах настоящей книги, поскольку общие законы построения сюжета касаются как поэзии, так и прозы и, более того, проявляются в последней с значительно большей яркостью и последовательностью. Кроме того, сюжет в прозе и сюжет в поэзии - не одно и то же. Поэзия и проза не отгорожены непроходимой гранью, и в силу целого ряда обстоятельств прозаическая структура может оказывать на поэтические произведения в определенные периоды очень большое воздействие. Влияние это особенно сильно сказывается в области сюжета. Проникновение в поэзию типично очеркового, романического или новеллистического сюжета - факт, хорошо известный в истории поэзии. Решение возникающих в связи с этим теоретических вопросов потребовало бы слишком серьезных экскурсов в теорию прозы. Поэтому мы рассмотрим только те аспекты сюжета, которые специфичны для поэзии.

Поэтические сюжеты отличаются значительно большей степенью обобщенности, чем сюжеты прозы. Поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии - главном и единственном, о сущности лирического мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману. Поэтому исследования, использующие лирику как обычный документальный материал для реконструкции биографии (этим грешит даже замечательная монография А. Н. Веселовского о Жуковском), воссоздают не реальный, а мифологизированный образ поэта. Факты жизни могут стать сюжетом поэзии, только определенным образом трансформировавшись.

Приведем один пример. Если бы мы не знали обстоятельства ссылки Пушкина на юг, а руководствовались бы только материалами, которые дает его поэзия, то у нас возникнут сомнения: а был ли Пушкин сослан? Дело в том, что в стихах южного периода ссылка почти не фигурирует, зато многократно упоминается бегство, добровольное изгнание:

Искатель новых впечатлений, Я вас бежал, отечески края... ("Погасло дневное светило...")   Изгнанник самовольный, И светом и собой и жизнью недовольный... ("К Овидию")

Ср. в явно автобиографических стихах "Кавказского пленника":

Отступник света, друг природы, Покинул он родной предел И в край далекий полетел С веселым призраком свободы.

Между тем Пушкин гордился своей ссылкой и не случайно назвал ее в ряду тех событий своей жизни, которые он может с гордостью сравнить с тюремным заточением В. Ф. Раевского:

...гоненьем Я стал известен меж людей... ("В. Ф. Раевскому")

Видеть в этом образе - образе беглеца, добровольного изгнанника - лишь цензурную замену фигуры ссыльного нет достаточных оснований. Ведь упоминает же Пушкин в других стихотворениях и "остракизм", и "изгнанье", а в некоторых и "решетку", и "клетку".

Для того чтобы понять смысл трансформации образа ссыльного в беглеца, необходимо остановиться на том типовом романтическом "мифе", который определил рождение сюжетов этого типа.

Высокая сатира Просвещения создала сюжет, обобщивший целый комплекс социально-философских идей эпохи до уровня стабильной "мифологической" модели. Мир разделен на две сферы: область рабства, власти предрассудков и денег: "город", "двор", "Рим" - и край свободы, простоты, труда и естественных, патриархальных нравов: "деревня", "хижина", "родные пенаты". Сюжет состоит в разрыве героя с первым миром и добровольном бегстве во второй. Его разрабатывали и Державин, и Милонов, и Вяземский, и Пушкин 1 .

Тексты подобного типа представляют реализацию сюжета "мир рабства - бегство героя - мир свободы". При этом существенно, что "мир рабства" и "мир свободы" даются на одинаковом уровне конкретности: если один - "Рим", то другой - "отеческие Пенаты", если один "Город", то другой - "Деревня". Они противопоставлены друг другу политически и морально, но не степенью конкретности. В стихотворении Радищева место ссылки названо с географической точностью.

Аналогичный сюжет романтизма строится иначе. Универсум романтической поэзии разделен не на два замкнутых, противопоставленных мира: рабский и свободный, а на замкнутую, неподвижную сферу рабства и вне ее лежащий безграничный и внепространственный мир свободы. Просветительский сюжет - это переход из одного состояния в другое, он имеет исходный и конечный пункты. Романтический сюжет освобождения - это не переход, а уход. Он имеет исходную позицию - и направление вместо конечной точки. Он принципиально открыт, поскольку перемещение из одной зафиксированной точки в другую для романтизма - синоним неподвижности. А движение (равнозначное освобождению, отсюда устойчивый романтический сюжет - "изгнание есть освобождение") мыслится лишь как непрерывное перемещение.

Поэтому ссылка без права выезда может трансформироваться в романтическом произведении в "поэтический побег", в "вечное изгнанье", в "остракизм", но не может быть изображена, как заключение в Илимск или ссылка в Кишинев или Одессу.

Таким образом, поэтический сюжет подразумевает предельную обобщенность, сведение коллизии к некоторому набору элементарных моделей, свойственных данному художественному мышлению. В дальнейшем сюжет стихотворения может конкретизироваться, сознательно сближаясь с наиболее непосредственными житейскими ситуациями. Но эти ситуации берутся в подтверждение или в опровержение какой-либо исходной лирической модели, но никогда не вне соотношения с ней.

 Стихотворение Пушкина "Она" (1817) кончается: "Я ей не он ". "Он" и "она" - баллада моя. Не страшно нов я. Страшно то, что "он" - это я и то, что "она" - моя. (В. Маяковский. "Про Это") Соотнесенность с традиционно-лирическими схемами порождает в этих случаях разные смысловые эффекты, но она всегда исполнена значения. Способность преобразовывать все обилие жизненных ситуаций в определенный, сравнительно небольшой набор лирических тем - характерная черта поэзии. Сам характер этих наборов зависит от некоторых общих моделей человеческих отношений и трансформации их под воздействием типовых моделей культуры.

Другое отличительное свойство поэтического сюжета - наличие в нем некоторого ритма, повторяемостей, параллелизмов. В определенных случаях с основанием говорят о "рифмах ситуаций". Подобный принцип может проникать и в прозу (повторяемость деталей, ситуаций и положений), как проникает, например, в кинематографию. Но в этих случаях критики, чувствуя проникновение поэтических структурных принципов, говорят о "поэтическом кинематографе" или "непрозаической" структуре сюжета прозы ("Симфонии", "Петербург" А. Белого, целый ряд произведений 1920-х гг.).

1 Стихотворение об изгнании в поэзии XVIII в. лишь одно - "Ты хочешь знать, кто я, что я, куда я еду..." Радищева. Сюжет стихотворения складывается следующим образом: дан некоторый тип центрального персонажа:

Не скот, не дерево, не раб, но Человек...

Текст подразумевает, что такой герой несовместим с миром, из которого он изгнан. Измениться он не хочет:

Я тот же, что и был и буду весь мой век...

Для такого героя единственное место в России - "острог илимский".

### Текст как целое. Композиция стихотворения

Любое стихотворение допускает две точки зрения. Как текст на определенном естественном языке - оно представляет собой последовательность отдельных знаков (слов), соединенных по правилам синтагматики данного уровня данного языка, как поэтический текст - оно может рассматриваться в качестве единого знака - представителя единого интегрированного значения.

В этом утверждении содержится известное противоречие. Дело в том, что произведение искусства (разумеется, хорошее произведение искусства, то есть такой текст, который может наилучшим образом и наиболее длительное время выполнять художественную функцию в системе текстов данной культуры или данных культур) в принципе неповторимо, уникально. Само же понятие знака подразумевает некоторую повторяемость.

Противоречие это, однако, лишь кажущееся. Во-первых, остановимся на минимальной величине повторяемости - два раза. Для того чтобы быть способным выполнить функции знака, сигнал должен хотя бы один раз повториться. Однако смысл этой величины повторения различен для условных и иконических знаков. Условный знак должен хотя бы раз повторить самого себя, иконический - хотя бы раз повторить заменяемый им объект. Сходство знака и объекта и представляет собой минимальный акт повторения. Между тем художественные тексты: словесные, живописные и даже музыкальные - строятся по иконическому принципу. Напряжение между условной природой знаков в языке и иконической в поэзии - одно из основных структурных противоречий поэтического текста.

Однако вопрос к этому не сводится. "Неповторимый" на уровне текста поэтический знак оказывается сотканным из многочисленных пересечений различных повторяемостей на более низких уровнях и включен в жанровые, стилевые, эпохальные и другие повторяемости на сверхтекстовом уровне. Сама неповторяемость текста (его "неповторимость") оказывается индивидуальным, только ему присущим способом пересечения многочисленных повторяемостей.

Так, образцом неповторимости может считаться текст, создаваемый в результате художественной импровизации. Не случайно романтики приравнивали импровизацию к высшему проявлению искусства, противопоставляя ее "педантству" поэтического труда, убивающему оригинальность поэтического творения. Однако какой вид импровизации мы ни взяли бы: русские народные причитания или итальянскую комедию дель'арте - мы легко убеждаемся, что импровизированный текст - это вдохновенный, мгновенно рождающийся в сознании творца монтаж многочисленных общих формул, готовых сюжетных положений, образов, ритмико-интонационных ходов. Мастерство актера в комедии дель'арте требовало заучивания многих тысяч поэтических строк, овладения стандартами поз, жестов, костюма. Весь этот огромный арсенал повторяемостей не связывал индивидуальное творчество импровизатора, а - напротив - давал ему свободу художественного самовыражения.

Чем в большее количество неиндивидуальных связей вписывается данный художественный текст, тем индивидуальнее он кажется аудитории.

Единство текста как неделимого знака обеспечивается всеми уровнями его организации, однако в особенности - композицией.

Композиция поэтического текста всегда имеет двойную природу. С одной стороны, это последовательность различных сегментов текста. Поскольку в первую очередь подразумеваются наиболее крупные сегменты, то с этой точки зрения композицию можно было бы определить как сверхфразовую и сверхстиховую синтагматику поэтического текста. Однако эти же сегменты оказываются определенным образом уравненными, складываются в некоторый набор однозначных в определенных отношениях единиц. Не только присоединяясь, но и со-противопоставляясь, они образуют некоторую структурную парадигму, тоже на сверхфразовом и сверхстиховом уровнях (для строфических текстов - и на сверхстрофическом).

Рассмотрим композицию стихотворения Пушкина "Когда за городом, задумчив, я брожу...".

Когда за городом, задумчив, я брожу

И на публичное кладбище захожу,

Решетки, столбики, нарядные гробницы,

Под коими гниют все мертвецы столицы,

В болоте кое-как стесненные рядком,

Как гости жадные за нищенским столом,

Купцов, чиновников усопших мавзолеи,

Дешевого резца нелепые затеи,

Над ними надписи и в прозе и в стихах

О добродетелях, о службе и чинах;

По старом рогаче вдовицы плач амурный,

Ворами со столбов отвинченные урны,

Могилы склизкие, которы также тут

Зеваючи жильцов к себе на утро ждут, -

Такие смутные мне мысли все наводит,

Что злое на меня уныние находит.

Хоть плюнуть, да бежать...

Но как же любо мне

Осеннею порой, в вечерней тишине,

В деревне посещать кладбище родовое,

Где дремлют мертвые в торжественном покое.

Там неукрашенным могилам есть простор;

К ним ночью темною не лезет бледный вор;

Близ камней вековых, покрытых желтым мохом,

Проходит селянин с молитвой и со вздохом;

На место праздных урн, и мелких пирамид,

Безносых гениев, растрепанных харит

Стоит широко дуб над важными гробами, Колеблясь и шумя...

Стихотворение явственно - в том числе и графически, и тематически - разделено на две половины, последовательность которых определяет синтагматику текста: городское кладбище - сельское кладбище.

Первая половина текста имеет свой отчетливый принцип внутренней организации. Пары слов соединяются в ней по принципу оксюморона: к слову присоединяется другое - семантически наименее с ним соединимое, реализуются невозможные соединения:

нарядные - гробницы мертвецы - столицы мавзолеи - купцов, чиновников усопшие - чиновники дешевый - резец плач - амурный

По тому же принципу построены описания городского кладбища во второй части текста:

праздные - урны мелкие - пирамиды безносые - гении растрепанные - хариты

Принципы несовместимости семантики в этих парах различны: "нарядные" и "гробницы" соединяет значение суетности и украшенности с понятием вечности, смерти. "Нарядные" воспринимаются в данном случае на фоне не реализованного в тексте, но возможного по контексту слова "пышные". Семантическое различие этих слов становится его доминирующим значением в стихе. "Мертвецы" и "столица" дают пару, несоединимость которой значительно более скрыта (разные степени несоединимости создают в тексте дополнительную смысловую игру). "Столица" в лексиконе пушкинской эпохи не просто синоним понятия "город". Это город с подчеркнутым признаком административности, город как сгусток политической и гражданской структуры общества, наконец, это на административно-чиновничьем и улично-лакейском жаргоне замена слова "Петербург". Ср. в лакейской песне:

Что за славная столица Развеселый Петербург! 1

Весь этот сгусток значений несоединим с понятием "мертвец", как в рассказе Бунина "Господин из Сан-Франциско" роскошный океанский пароход или фешенебельная гостиница несовместимы с трупом и скрывают или прячут его, поскольку сам факт возможности смерти превращает их в мираж и нелепость.

"Мавзолеи" "купцов" в соединении звучат столь же иронически, как "усопшие чиновники" или "дешевый резец" (замена "скульптора" "резцом" придает тексту характер поэтичности и торжественности, тотчас же опровергаемый контекстом). "Мелкие пирамиды" - пространственная нелепость, "праздные урны" - смысловая. "Урна - вместилище праха" - таково понятие, с которым соотнесены эти урны, ничего не вмещающие и лишенные всех культурно-значительных ассоциаций, которые связаны со словом "урна".

Этот принцип раскрытия нелепости картины посредством проецирования ее на некоторый семантически "правильный" фон, сопоставления каждого слова с некоторым нереализованным его дублетом составляет основу построения первой части текста. Так, "склизкие" функционируют на фоне "скользкие". Пушкин в одном из прозаических текстов приводит слово "склизкие" в пример красочной народной речи. Однако здесь у него другая функция. Весь текст построен на стилистическом диссонансе между торжественностью некоторых опорных слов текста ("гробницы", "резец", "добродетель", "урны" и пр.) и фамильярностью тона ("склизкий", "зеваючи"). В соединении с канцеляризмами стиля ("под коими") это придает тексту сложный характер: он звучит как пересказанный автором (погруженный в авторскую речь) текст на столично-чиновничьем жаргоне.

Диссонансы стиля проявляются и в других элементах построения. Так, перечислительная интонация и синтаксическая однородность членов уравнивают "добродетель", "службу" и "чины".

Последний пример особенно показателен. Невозможность соединений соединяемых пар рисует невозможный мир. Он организован по законам лжи ("плач амурный") или нелепости, миража. Но он существует. И одновременно конструируется точка зрения, с которой подобные соединения возможны и не кажутся удивительными. Это - точка зрения, приравнивающая "добродетели" к "чинам" и "службе" и допускающая соединение слов "публичное" и "кладбище". Это - "столичная", петербургская, чиновничья точка зрения, данная в обрамлении редкой у Пушкина по однозначной прямолинейности авторской оценки: "нелепые затеи", "злое на меня уныние находит".

Вторая половина текста - не только другая картина, присоединенная к первой. Одновременно это и трансформация той же картины. Она должна восприниматься в отношении к ней и на ее фоне.

Уже разорванный стих-граница дает не только два полюса настроений:

плюнуть - любо, плю - люб,

но и знаменательный звуковой параллелизм (активность оппозиции п/б раскрывается и на фоне: плюнуть - бежать).

Сопоставление первой и второй половин текста обнажает некоторые новые смыслы: в центре каждой части, взятой в отдельности, стоит тема кладбища, смерти. Но при сопоставлении:



признак "кладбище" оказывается вынесенным за скобки как основание для сравнения. Смысловая дифференциация строится на его основе, но заключена не в нем, а в строе жизни. Вперед, и это типично для Пушкина, выдвигается противопоставление жизни, построенной в соответствии с некоторым должным и достойным человека порядком, и жизни, построенной на ложных и лживых основаниях. Жизнь и смерть не составляют основы противопоставления: они снимаются в едином понятии бытия - достойного или лживого.

С этой точки зрения становится заметным смысловое противопоставление первой и второй частей еще по одному признаку. "Городу" свойственна временность: даже мертвец - лишь гость могилы. Не случайно слово "гость" употребляется в первой половине два раза, то есть чаще всех других.

Естественность и простота во второй части - синонимы вечности. В противопоставлении "безносых гениев" и дуба над могилами активизируется целый ряд смысловых признаков: "сделанность - природность", "ничтожность - величественность". Однако следует выделить один: дерево (особенно "вечное" дерево - дуб) - устойчивый мифологический и культурный символ жизни. Этим вводится и символика вечности как знак бытия, а не смерти, и мир древности, мифологии, и важная для Пушкина мысль о настоящем как звене между прошлым и будущим.

Однако единство текста достигается сопоставлением не только его частей между собой, но и его неединственностью в системе известных нам текстов. Стихотворение воспринимается нами как целое еще и потому, что мы знаем другие стихотворения и невольно проецируем его на этот фон.

В данном случае это определяет значимость концовки. Знакомство с многочисленными поэтическими текстами вырабатывает в нашем сознании стереотип законченного стихотворения. На фоне представления об обязательных признаках законченности оборванный последний стих:

Колеблясь и шумя... -

заполняется многочисленными значениями - неоконченности, невозможности выразить глубину жизни в словах, бесконечности жизненного потока. Сама неизбежная субъективность этих истолкований входит в структуру текста и ею предусмотрена.

Образы поэта и возвышающегося над гробами дуба (символа жизни) обрамляют сопоставленные картины двух кладбищ. Смерть выступает как начало амбивалентное. Отвратительная как явление социальное, она может быть прекрасна. Как проявление вечности, она синоним, а не антоним жизни в ее естественном течении.

Так единство структуры текста раскрывает в нем содержание, которое вступает в конфликт с чисто языковыми его значениями: рассказ о месте смерти - кладбище и рассказ о порядке жизни, о бытии выступают во взаимном напряжении, создавая в своей совокупности "неповторимость" значения текста.

**Выводы**

Поэтическая структура представляет собой гибкий и сложно устроенный художественный механизм. Разнообразные возможности хранения и передачи информации достигают в нем такой сложности и совершенства, что в этом отношении с ним не может сравниться ничто, созданное руками человека.

Как мы видели, поэтическая структура распадается на многие частные виды организации. Хранение информации возможно за счет разнообразия, возникающего от разницы между этими субструктурами, а также потому, что каждая из субструктур не действует автоматически, а распадается по крайней мере на две частные подструктуры более низкого уровня, которые, взаимопересекаясь, деавтоматизируют текст, вносят в него элементы случайности. Но поскольку случайное относительно одной подструктуры входит как системное в другую, оно может быть и системно, и непредсказуемо одновременно, что создает практически неисчерпаемые информационные возможности.

Одновременно поэтический мир - модель реального мира, но соотносится с ним чрезвычайно сложным образом. Поэтический текст - мощный и глубоко диалектический механизм поиска истины, истолкования окружающего мира и ориентировки в нем.

Каково же отношение поэтического языка к каждодневному? В начале 1920-х гг. теоретики формальной школы заговорили о конфликте приема и языка и о сопротивлении языкового материала, который составляет и сущность, и меру эстетического эффекта. В противовес им в конце 1920-х - начале 1930-х гг. была выдвинута теория полного соответствия разговорного языка и поэзии и естественности рождения поэзии из недр речевой стихии. При этом была оживлена выдвигавшаяся французскими теоретиками литературы в конце XIX столетия теория поэзии как эмфатического стиля обычной речи. Высказывания теоретиков 1920-х гг. страдали односторонностью, хотя и обратили внимание на реальный аспект отношения поэзии и языка. Кроме того, опираясь на поэтическую практику русской поэзии XX в., они, естественно, обобщили открывшиеся им новые закономерности. :

Цель поэзии, конечно, не "приемы", а познание мира и общение между людьми, самопознание, самопостроение человеческой личности в процессе познания и общественных коммуникаций. В конечном итоге цель поэзии совпадает с целью культуры в целом. Но эту цель поэзия реализует специфически, и понимание этой специфики невозможно, если игнорировать ее механизм, ее внутреннюю структуру. Механизм же этот, действительно, легче обнаруживается тогда, когда он вступает в конфликт с автоматизмом языка. Однако, как мы видели, не только удаление от естественных норм языка, но и приближение к ним может быть источником художественного эффекта. В мир языкового автоматизма, тех структурных закономерностей, которые не имеют в естественном языке альтернативы, поэзия вносит свободу. Первоначально эта свобода проявляется в построениях, которые в языке невозможны или неупотребительны. Затем возможно и приближение к норме обычной речи, вплоть до полного совпадения. Но поскольку это совпадение будет не результатом языкового автоматизма, а следствием выбора одной из ряда возможностей, оно может стать носителем художественной информации.

В самом языке есть резерв художественных значений - естественная синонимия в лексике и параллельные формы на всех других уровнях. Давая возможность выбора, они являются источником стилистических значений. Сущность поэтической структуры в том, что она заведомо несинонимические и неэквивалентные единицы употребляет как синонимы и адекваты. При этом язык превращается в материал построения разнообразных моделей, а собственная структура языка, в свою очередь, оказывает на них воздействие. Таким образом, какой характер принимает отношение системы языка поэзии к системе обыденной речи - предельного совпадения или крайнего расхождения - это частные случаи. Важно, что между этими системами нет автоматической, однозначной зависимости и, следовательно, отношение их может стать носителем значений.

Кроме естественного языка человек имеет еще по крайней мере две стихийно ему данные и поэтому не заметные для него, но тем не менее очень мощные моделирующие системы, которые активно формируют его сознание. Это - система "здравого смысла", каждодневного бытового сознания и пространственно-зрительная картина мира.

Искусство вносит свободу в автоматизм и этих миров, разрушая однозначность господствующих в них связей и расширяя тем самым границы познания. Когда Гоголь сообщает нам, что у чиновника сбежал нос, он разрушает и систему привычных связей, и отношение между зрительными представлениями (нос ростом с человека). Но именно разрушение автоматизма связей делает их объектом познания. После Гоголя наступила пора отказа от фантастики. Писатели изображали мир таким, каким его сознает в его бытовых очертаниях каждодневный опыт. Но это было сознательное избрание определенного типа изображения при возможности других. В этом случае соблюдение норм правдоподобия так же информативно, как и нарушение их. Эта область человеческого сознания уже стала сферой сознательного и свободного познания. Однако эти аспекты построения поэтического мира общи и поэзии, и прозе и должны рассматриваться специально.