

**Малько В.Л.**

## **ДВА ПОДХОДА К АНАЛИЗУ СТИХОТВОРЕНИЯ И. БРОДСКОГО «ИЮЛЬ. СЕНОКОС»**

История изучения произведений словесного искусства имеет весьма преклонный возраст. Однако ученым, работавшим в этой области филологических знаний, не удалось пока решить коренную герменевтическую проблему – понимания художественных текстов - и связанную с ней проблему эстетического воздействия произведений словесного искусства на аудиторию.

В предлагаемой статье мы сопоставим два современных метода анализа поэтических произведений - филологический и стилистический, чтобы определить, какой из них является наиболее продуктивным для понимания и интерпретации лирики.

Поводом для создания статьи послужило описание стихотворения И. А. Бродского «Июль. Сенокос» в книге В. А. Масловой «Филологический анализ поэтического текста» (1999). В противовес этому анализу мы предлагаем собственное исследование данного текста, проведенное по методике Н. А. Рудякова, содержащейся в таких его монографиях, как «Основы стилистического анализа художественного произведения» (1972), «Основы анализа художественного текста» (1989), «Поэтика, стилистика художественного текста» (1993).

Разработанный Масловой филологический анализ «предполагает рассмотрение художественного текста в совокупности всех его сторон, компонентов и уровней», особые отношения которых составляют, по мнению ученой, специфику каждого произведения словесного искусства. Эти отношения «в значительной степени определяют функции каждого компонента и эстетическую функцию всего текста» [3, с. 5]. Задача филологического анализа, следовательно, состоит в выяснении взаимосвязей между компонентами текста и соответствующих этим связям функций.

Рудяков тоже отмечает, что художественный текст представляет собой гетерогенную систему, элементы которой особым образом упорядочены, в соответствии с выполняемыми функциями. Но целью анализа произведений словесного искусства, считает ученый, является понять, «как функционально преобразованные языковые единицы, объединяясь в единое целое, систему, служат выражением определенного, свойственного только данному художественному произведению образного содержания» [4, с. 72].

Гетерогенность системы художественного произведения Рудяков объясняет посредством понятия стиля как «двучленной речевой системы, где определяющую роль играет скрытая от непосредственного наблюдения упорядоченность языковых средств, объединенных актуализированным в их значении признаком, выражающим отношение автора с позиции идеала к обыденному представлению о предмете изображения» [4, с. 56]. Наряду с образным содержанием как одним из компонентов стиля художественного произведения ученый выделяет и «не скрытую от непосредственного наблюдения упорядоченность языковых средств», объединенных «своими предметными значениями, выражающими обыденное, то есть общепринятое представление о предмете изображения» [4, с. 57].

Диалектический характер содержания художественного текста отмечает и Маслова, говоря о нецелесообразности исключительно линейного, или буквального, понимания поэтических произведений, в которых работают коннотативные смыслы, текучие, трудноуловимые, часто не поддающиеся эксплицитному выражению [3, с. 5].

Одинаково и отношение обоих ученых к тексту как к средству воздействия на адресата. Так, В. А. Маслова считает, что эстетический смысл поэтического текста вместе с его эстетически значимой формой «воздействуют на поведение человека прежде всего посредством апелляции к эмоциональной сфере психики и через нее к сознанию и воле, вооружая при этом реципиента особым видением всего мира», так что «в результате воздействия художественных текстов возникает катарсис» [3, с. 24].

Рудяков по этому поводу пишет следующее: «Языкознание становится наукой о языковой личности, использующей язык для реализации своих практических целей. Коммуникативная функция языка, традиционно считавшаяся основной, уступает свою первенствующую позицию функции воздействия на собеседника или читателя, функции регуляции его деятельности. Такой подход к языку имеет принципиальное значение для определения свойств, благодаря которым язык служит материалом словесно-художественного творчества... Словесно-художественное творчество основано на способности языка не только сообщать определенное содержание мысли, но и выражать отношение субъекта речи к этому содержанию, оценку его с точки зрения должного и желаемого» [4, с. 11], воздействуя тем самым на картину мира реципиента.

Однако принципиально различным является представление двух ученых об образе и изобразительно-выразительных средствах произведения. Маслова, следуя сложившейся еще в 19 веке филологической традиции, считает необходимым выделение в художественном тексте тропов и синтаксических фигур. «Филологический анализ, - пишет исследовательница, - помогает постичь взаимосвязь идеи и слова через образ, он помогает понять, как в фонетике, отдельных словах, метафорах, сравнениях, особенностях синтаксиса и других языковых средствах и стилистических фигурах выявляется мировоззрение писателя, его идеи, мысли, оценки, эмоции и т. д.» [3, с. 9]. Только такой анализ, по ее мнению, учит правильно понимать смысл текста, включая этот текст в систему ценностно-культурных ориентаций нации.

Основываясь на идеях А. М. Пешковского о неизбежной образности каждого слова в художественном произведении, Н. А. Рудяков предлагает свое, нетрадиционное, понимание образа и образных средств в словесно-художественном творчестве. Образ, по мнению ученого, является единицей содержания художественного произведения. А поскольку в основе содержания художественного текста лежит конфликтное отношение автора к предмету изображения (то есть представление писателя о должном и желаемом), то художественный образ ученый рассматривает исключительно как образ субъекта (то есть поэта или персонажа в лирическом произведении), воплощенный в словесной ткани произведения «Такое понимание, - пишет Рудяков, - имеет философское обоснование, поскольку только человек является субъектом действительности, только он обладает способностью сущностного отражения действительности, и только человек способен относиться к окружающему с целью, с представлением об идеале, к которому надо стремиться и которого невозможно достичь» [4, с. 30 - 31].

Образные средства, по мнению Рудякова, - «это слова или другие языковые единицы, заключающие в себе, помимо содержания мысли, то есть сведений о предметах, явлениях или событиях, еще и образный смысл – сведения о личности автора или воспроизводимых им персонажей, об их отношении к предмету изображения или о принадлежности к определенной среде» [4, с. 58]. Не переносные значения слов и не применяемые к ним лексико-синтаксические приемы определяют своеобразие словесной формы художественного произведения - таково мнение лингвиста. Образные смыслы «возникают в пределах произведения в результате актуализации определенного семантического признака в словах и др. языковых единицах». Но все они «различаются по характеру и степени участия в выражении авторского отношения к предмету изображения» [4, с. 59], в построении стилистической системы произведения. Важен и тот факт, что образные смыслы в словах и других языковых единицах, возникшие в пределах данного художественного произведения, свидетельствуют о системности целого произведения, в котором каждый элемент обнаруживает существенные свойства всей системы. То есть «образность языка художественных произведений принадлежит не отдельному слову, а системе слов и обнаруживается в слове или другой языковой единице только в силу их принадлежности к данному связному целому, системе языковых средств» [4, с. 54].

Образные смыслы слов и других языковых единиц текста, заключающие в себе понимание автором предмета изображения, наиболее трудно воспринимаются реципиентом. По мнению Н. А. Рудякова, это объясняется тем, что они «недоступны непосредственному наблюдению, потому что материальным средством выражения таких смыслов служит соотношенность языковых средств, свойственная только данному произведению словесного искусства и потому неизвестная читателю, необычная для его опыта языкового общения» [4, с. 68].

Такое понимание обоими учеными концепции образных средств художественного текста послужило основой для создания ими различных по существу приемов анализа лирических произведений.

Предложенная В. А. Масловой процедура исследования лирики включает следующие этапы. В начале анализа филолог рекомендует изучить внетекстовую информацию, сопровождавшую появление на свет самого произведения, а именно: характеристику эпохи, культурный фон, биографические данные писателя и т. д.

Далее следует непосредственное описание параметров самого текста. Производится описание сильных позиций, к которым исследовательница относит заголовки, эпиграфы, первую и последнюю фразы, ключевые и доминантные слова, антропонимы. Функция сильных позиций состоит в том, что они, являясь смысловым стержнем стихотворения, призваны служить средством проникновения в тему и идею текста.

На следующем этапе исследования происходит анализ «ритма вкупе с рифмой, интонацией и фонетическими особенностями текста». Причем одной из основных задач на данном этапе работы является выяснение круга образных ассоциаций, связанных с теми или иными звуками в поэтической речи.

Анализируя грамматические средства текста, необходимо, по мнению В. А. Масловой, ответить на вопросы: какая часть речи количественно преобладает в произведении, а какая употребляется редко? почему автор использует их именно в таком соотношении? в какой пропорции с ними находятся остальные части речи текста? и т. д.

Для того чтобы наиболее полно охарактеризовать лексическую структуру изучаемого объекта, нужно провести следующую работу: а) составить словарь данного стихотворения; б) выяснить количество словоупотреблений и слов в тексте; в) распределить все слова по тематическим группам; установить границы и количество этих тематических групп; г) выяснить роль лексических повторов в стихотворении; д) перечислить метафоры, эпитеты, сравнения и другие тропы и фигуры, используемые автором; е) определить, есть ли в стихотворении символы и каково их значение.

Столь тщательное описание лексического уровня поэтического текста базируется на убеждении филолога в том, что секрет поэзии состоит исключительно в соединении слов [3, с. 84]. Выделить все нестандартные соединения, установить их функции в стихотворении – таковы, считает Маслова, основные задачи изучения текстовой лексики.

Далее следует описание синтаксических явлений в стихотворении, причем особое внимание уделяется явлениям экспрессивного синтаксиса как наиболее эффективным для постижения содержащихся в тексте смыслов.

Определяются образы, которые возникают благодаря взаимодействию языковых средств всех

уровней, и характеризуются единицы того уровня, которые наиболее активно творят образ в стихотворении.

Завершается исследование анализом структуры и композиции лирического произведения.

В отличие от филологического подхода, стилистический метод основывается на приоритете системных, а не структурных качеств поэтического текста. Поскольку данная система характеризуется закономерностями, свойственными произведениям соответствующего жанра и своеобразно проявляющимися в конкретном тексте, ученый считает необходимым привести свое понимание закономерностей стиля лирических произведений.

Для стиля поэтического произведения обязательными, по мнению лингвиста, являются такие моменты: 1) изображение факта объективной действительности, как он представляется обыденному сознанию; с точки зрения композиции это – исходная часть (экспозиция) стихотворения; 2) отношение автора к предмету изображения, проявляющееся в форме осознанного противоречия между обыденным представлением о предмете и авторским идеалом; в композиционном плане – это основная, завершающая часть стихотворения. Ключевую роль в выражении авторского отношения к предмету изображения играет соотносительность слов или других языковых единиц, выступающих в исходной части стихотворения и, с другой стороны, в его завершающей части – соотносительность, в результате которой в слове, выступающем в завершающей части стихотворения, появляется новый, образный смысл, выражающий новизну авторского понимания и оценки предмета изображения [4, с. 75].

Знание этих закономерностей позволяет наметить соответствующую процедуру анализа лирики, но при этом нужно учесть, что, несмотря на универсальный характер закономерностей, проявляются они в каждом произведении индивидуально. Поэтому для практики стилистического анализа очень важно, чтобы код к тексту был подобран правильно. Иными словами, имеет большое значение, насколько адекватно исследователь определит, какое противоречие между фактом объективной действительности, отражающимся в обыденном сознании, и отношением к этому факту автора, является основным для того или иного произведения. «Ошибка в определении неминуемо ведет к искаженному толкованию содержания стихотворения, обуславливает невозможность объяснения употребленных здесь языковых средств как гармонически упорядоченной системы» [4, с. 84].

Единственной, в общем, точкой соприкосновения теорий Н. А. Рудякова и В. А. Масловой является рассмотрение заголовка как одного из наиболее важных компонентов в структуре текста. Но если Маслова расценивает заголовок как «доминанту смысла всего текста, подчиняющую себе его построение, а, следовательно, и восприятие» [3, с. 83], то Рудяков считает заглавие «важнейшим средством выражения авторского отношения к избранной в произведении теме» [4, с. 119].

На примере стихотворения И. А. Бродского «Июль. Сенокос» рассмотрим, как могут быть реализованы на практике методы филологического и стилистического анализов поэтического текста.

Всю ночь бесшумно, на один вершок,  
растет трава. Стрекошет, как движок,  
всю ночь кузнечик где-то в борозде.  
Бредет рябина от звезды к звезде.

Спят за рекой в тумане три косца.  
Всю ночь согласно бьются их сердца.  
Они разжали руки в тишине  
и от звезды к звезде бредут во сне.

Поскольку в книге Масловой «Филологический анализ поэтического текста» уже содержится подробное описание этого стихотворения, нам представляется целесообразным лишь прокомментировать сделанный филологом анализ.

Не упоминая о культурно-историческом контексте, в рамках которого создавалось произведение, Маслова обращается, прежде всего, к биографии писателя. Это стихотворение, как отмечает исследовательница, входит в ряд тех произведений, за которые поэт был судим и гоним. Такое замечание, по нашему мнению, является некорректным, так как свидетельствует о недостаточно полном знакомстве филолога с биографией И. Бродского. Поэт действительно был судим сначала 18 февраля, а затем 13 марта 1964 года и подвергался гонениям, но в июле 1965 года, когда было создано стихотворение «Июль. Сенокос», Бродский уже более года пребывал по решению суда «в специально отведенных местах с обязательным привлечением к труду». Таким образом, в силу объективных причин, данное произведение не могло находиться в «деле» поэта [1].

Говоря о сильных позициях текста, Маслова выделяет заголовок и сочетание «всю ночь», трижды встречающееся в произведении и ассоциативно связанное, по мнению исследовательницы, с последним стихом: «и от звезды к звезде бредут во сне». Это позволило филологу сформулировать такую тему стихотворения как «Июль. Ночь. Сон». Иными словами, именно эти реалии окружающей действительности (сон в июльскую ночь) стали тем объектом изображения, к которому Бродский выражает свое отношение. Примечательно, что слово «сенокос», входящее в состав заголовка, никак не связано с темой стихотворения и за ненужностью вовсе не упоминается.

Далее филолог сообщает, что стихотворение написано ямбом, с использованием смежной мужской рифмы. Остается непонятным, как эта констатация совершенно очевидных фактов приближает нас к пониманию идеи всего произведения, если ни на данном этапе исследования, ни в ходе дальнейшего анализа мысль о «ритме вкупе с рифмой» не привлекается к углубленному изучению идейно-образного содержания стихотворения.

«Благодаря ритмическому членению, не совпадающему с синтаксическим, и фонетической оркестровке, - отмечает исследовательница, - мы слышим тихие ночные шорохи» [3, с. 193]. Под «фонетической оркестровкой» Маслова, вероятно, подразумевает аллитерацию глухих и шипящих согласных, утверждая при этом, что «звук - главное ритмоорганизующее начало на земле» [3, с. 193].

Анализируя лексическую структуру текста, филолог почти не прибегает к толковым словарям. Однако активно использует фоновые знания, интертекстуальные ссылки, ассоциативные фольклорные значения, что в итоге превращает изучение конкретного стихотворения в анализ метатекста [2], в котором все или большая часть элементов обусловлены предыдущим и последующим поэтическим дискурсом: «Рост травы, - пишет исследовательница, - представлен автором как непрерывный процесс, здесь возникают ассоциации – жизнь вечна, непрерывна как рост травы (ср. у Г. Шпаликова «Я к вам травую прорасту»; в фольклорной традиции трава растет на месте кровавого побоища, символизируя начало новой жизни или забвение – *трын-трава, бьльем поросло*)» [3, с. 193].

Единственный раз прибегая к словарю, В. А. Маслова использует толкование В. И. Даля для слова «брести» - 'ходить без цели'. На наш взгляд, данное словарное значение претерпевает определенные изменения в стихотворении, так как И. Бродский говорит не о «бесцельных блужданиях рябины и косцов», а об их метафорическом передвижении в рамках заданного маршрута – «от звезды к звезде». В данном случае уместным было бы использование одного из словарей современного русского языка, где значение слова «брести» определяется как 'идти медленно или с трудом, едва передвигая ноги' [5].

Поставив перед собой задачу описать имеющиеся в образной структуре текста символы, Маслова приводит традиционно поэтическое отношение к рябине как к одинокой девушке, ищущей друга. «Рябина у Бродского, - пишет филолог, - знаменует не просто одиночество, а скорее неприкаянность вообще, неприкаянность как способ жизни. Горькая - такой эпитет приобретает рябина у М. Цветаевой, А. Ахматовой. Это же значение в подтексте у И. Бродского. Рябина у него бредет от звезды к звезде, т. е. поэтическое пространство не ограничивается поверхностью земли, а распространяется на космос» [3, с. 194]. Примечательно, однако, то, что в данном комментарии мы не обнаруживаем те языковые средства анализируемого текста, которые проиллюстрировали бы именно такое понимание образа рябины. Поэтому совершенно непонятно, почему рябина у Бродского символизирует неприкаянность как способ жизни, почему она у него горькая и, наконец, из какого подтекста очевидны все эти значения.

Важное с точки зрения семантической нагрузки слово «косцы» навевает филологу очередные интертекстовые ассоциации, связанные со смертью и с косой как орудием мифологизированной смерти. Однако и эта мысль не иллюстрируется приведением языковых средств исследуемого текста.

Местность, где спят косари (за рекой, в тумане), открывает, по мнению Масловой, перспективу бесконечного пространства, как и неопределенное местоположение кузнечика (где-то в борозде). Подмеченная исследовательницей аллитерация сонорных (н, л, р) во второй строфе стихотворения свидетельствует о резонансе ритма внешнего звука, производимого кузнечиком (внешнего звучания) и биения сердец (внутреннего звучания). Но в то же время состояние людей подобно состоянию природы: «Души покинули на земле свои расслабленные тела и, подобно одинокой неприкаянной рябине, отправились бродить» [3, с. 195].

В процессе анализа филолог допускает ряд алогичных замечаний. По ее мнению, повтор словосочетания «всю ночь» усиливает ощущение безвременности или вневременности. Однако, согласно словарным дефинициям, в семантической структуре словосочетания «всю ночь» содержатся семы, указывающие не на безвременность рассматриваемого явления, а, скорее, на предельно четко очерченные его временные рамки. «Всю ночь» означает 'целую' + 'часть суток от захода до восхода солнца, от вечера до утра' [5].

Подсчитав общее количество слов (49) и словоупотреблений (36) в стихотворении и отметив в нем большую частотность глаголов, Маслова приходит к следующему заключению: «Таким образом, с помощью довольно ограниченного набора языковых средств И. Бродский в своем стихотворении выражает идею иллюзорности земной жизни, иллюзорности времени» [3, с. 195]. Такой вывод, на наш взгляд, не только не расставляет все точки над «i», но, напротив, вызывает ряд дополнительных вопросов. Непонятно, почему исследователь считает, что Бродский использовал «довольно ограниченный набор языковых средств»; и значит ли это, что поэт сознательно ограничивал себя в выборе тех или иных лексем и синтаксических конструкций или же жанрово-стилистические особенности произведения не давали ему возможности использовать достаточное, а не ограниченное количество языковых единиц. Вызывает сомнение и тезис филолога об иллюзорности земной жизни как главной идее текста, и мысль о том, что стихотворение Бродского «Июль. Сенокос» является поэтическим отражением идей «русского космизма», содержащихся в работах К. Циолковского, Н. Чижевского, В. Вернадского и др.

Принципиально иным является стилистический анализ этого поэтического произведения. Мы считаем, что, каков бы ни был используемый автором набор языковых средств, он ни в коей мере не расценивается как ограниченный. В настоящем художественном тексте все уместно и всего достаточно, но

при этом языковые средства иерархически упорядочены: каждый элемент, единица, часть системы выполняет определенную функцию и тем самым вносит свой посильный вклад в формирование идейно-образного содержания текста.

Первое, с чем мы сталкиваемся, приступая к анализу данного текста – это заглавие, состоящее из двух номинативных единиц, формально соответствующих лексемам «июль» и «сенокос». «Июль» – это «седьмой месяц календарного года», а «сенокос» имеет два значения: 1) «косьба травы на сено, а также время такой косьбы»; 2) «луг, предназначенный для косьбы травы на сено; место косьбы». Как видим, обе глоссы включают семантический компонент «времени», а слова «сенокос» во втором своем значении – и сему пространственной соотнесенности.

Еще не приступив к чтению самого текста, но, будучи «предупрежденными» заглавием, мы невольно начинаем рисовать в своем воображении красочные деревенские пейзажи, жаркую пору года, утомленных работой в поле людей. Сколько таких «картин» можно найти в творчестве А. Кольцова, С. Есенина или в смежном с поэзией художественно-изобразительном дискурсе. Однако отметим, что на творчество известных русских поэтов мы ссылаемся не для того, чтобы установить интертекстуальные связи, как это делает В. А. Маслова. Цель подобных метатекстовых наблюдений состоит в том, чтобы показать, как представляется «сенокос» (как факт объективной действительности) обыденному сознанию, что вполне соответствует теории стилистического анализа Н. А. Рудякова.

Сенокос И. Бродского совершенно не похож на традиционное представление об уборке сена. Языковые средства стихотворения, объединяясь своими буквальными значениями, рисуют перед нами картину сельской ночи, в течение которой, с одной стороны, без шума растет трава – в тишине спят косцы; а с другой стороны, стрекошет кузнечик – бьются сердца косарей. Окружающая действительность наполнена тишиной и естественными в условиях ночного покоя звуками. Объективные языковые данные стихотворения свидетельствуют о том, что косари уснули на лоне очеловеченной ими природы. Такая природа, как сказали бы философы-экзистенциалисты, понятна человеку в силу того, что на ней оставлен человеческий отпечаток. Трава ночью не просто увеличивается в длину, а растет «на один вершок», т. е. «на 4, 4 см». Кузнечик стрекошет, как «движок», т. е. как «небольшой переносный двигатель внутреннего сгорания», стрекошет в «борозде», т. е. «в длинном прорезе, произведенном на поверхности земли плугом или другим пахотным орудием». И мера длины, и орудия, предназначенные для воздействия на окружающую среду, и визуально воспринимаемые результаты такой деятельности – все это является неотъемлемой частью очеловеченного мира. Наконец, рябина, «бредущая от звезды к звезде», логично завершает изображенную автором картину универсума, в котором все совершается в соответствии с представлениями и потребностями человека.

Таким образом, люди, уснувшие на лоне природы, воспринимаются нами не как ее часть, а как субъекты, рассматривающие окружающую среду с точки зрения выполняемых ею функций. Назначение травы состоит в том, чтобы расти и, будучи скошенной, служить кормом для домашних животных или материалом для каких-либо иных хозяйственных целей. Роль кузнечика – обеспечить полноценное функционирование экосистемы, к которой он принадлежит и т. д.

О каком же факте объективной действительности идет речь в данном стихотворении? Конечно, не о сенокосе в буквальном понимании этого слова. Сенокос – лишь пейзаж, на фоне которого разворачиваются лирические медитации поэта. Таким фоном в данном случае могла бы быть и охота, и рыбная ловля, и добыча нефти, и любой другой вид активной деятельности человека, призванный менять внешний мир. Тема стихотворения И. Бродского «Июль. Сенокос» – сосуществование человека и природы. В основу данного текста легло, по сути, представление поэта о возможной гармонии между человеком и очеловеченной природой. Это ответ и тем, кто считает, что любое вмешательство людей в экосреду пагубно, и тем, кто не представляет благотворное развитие общества без использования человеком природных ресурсов.

В функциональной иерархии языковых средств текста важная роль принадлежит словосочетаниям «всю ночь» (см. выше) и «во сне» («в состоянии наступающего через определенные промежутки времени физиологического состояния покоя и отдыха, при котором полностью или частично прекращается работа сознания»). В «Словаре русского языка» под редакцией А. П. Евгеньевой зафиксировано и переносное значение слова «сон» как «состояния полного покоя и тишины в природе (обычно ночью), а также зимнее оцепенение природы». Но не переносное, а именно прямое значение данной словоформы, обогащенное субъективными моментами смысла, определяет идею данного текста. Автор убежден в том, что истинная гармония и свобода в очеловеченном мире возможна лишь ночью, когда человек находится в состоянии полного покоя и тишины, а природа поглощена естественными жизненно необходимыми процессами.

С точки зрения композиции исходная часть данного стихотворения состоит из первого четверостишия и трех стихов второго четверостишия. Последний стих текста представляет собой основную часть стихотворения. В исходной части изображен факт объективной действительности – мирное сосуществование человека и природы. В основной же части представлено отношение автора к предмету изображения с позиции идеала. Своеобразие этого отношения проявляется в форме осознанного противоречия между обыденным представлением о предмете изображения (гармония возможна) и авторским видением этого явления (гармония возможна лишь тогда, когда человек лишен возможности вторгаться в мир природы и активно влиять на ее жизненные процессы, т. е. в состоянии полной раскрепощенности, иными словами – во сне).

Ключевую роль в выражении авторского отношения к предмету изображения играет соотносительность предикативных единиц, выступающих в исходной части стихотворения («Бредет рябина от звезды к звезде») и, с другой стороны, в его завершающей части («и от звезды к звезде бредут во сне»). В результате такой соотносительности в слове «сон», выступающем в завершающей части стихотворения появляется новый, образный смысл, выражающий новизну авторского понимания и оценки предмета изображения. Те языковые единицы, которые участвуют в образовании семантического сдвига в ключевых языковых средствах текста, также претерпевают определенные функциональные изменения: помимо той функции, которую они выполняют в общенародном языке, они несут еще и дополнительную смысловую нагрузку, позволяющую понять, как автор понимает и оценивает окружающую действительность.

Актуализация семантического признака 'гармоничного сосуществования человека и природы' в понятийном содержании языковых средств, составляющих текст, и новый, образный смысл в слове «сон» представляют собой то, что составляет своеобразие стихотворения И. Бродского как скрытой от поверхностного чтения стилистической системы со свойственной ей иерархией компонентов.

Рассмотрев основные принципы филологического и стилистического подходов к анализу поэтического текста, мы пришли к выводу о большей эффективности последнего для постижения идейно-образного содержания произведений словесного искусства, потому что он основан на представлении о тексте как о функциональной системе, в которой каждый значимый элемент выполняет определенное назначение и соотносится со всей структурой произведения в той степени, в какой его роль коррелирует с ролью других текстовых единиц. Обусловленное стилистическим методом системное восприятие лирического произведения дает нам представление о гармонии образных смыслов в анализируемом тексте и, по сути, делает реальным точное, доказательное изучение поэзии.

Филологический же подход превращает изучение текстов в мифотворческий процесс, базирующийся на домыслах и активном использовании фоновых знаний, что, по нашему мнению, не может служить продуктивным средством постижения идейно-эмоционального содержания текстов. Нередко подобный анализ приводит к тому, что «смысл того или иного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается... в смежном искусстве, в смежном дискурсе или предшествующей литературе» [2, с 69]. И хотя филолог анализирует лирические произведения с точки зрения различных уровней структуры, все же такой подход нельзя назвать целостным, так как он направлен на анализ функций отдельных элементов поэтической системы.

1. Гордин Я. Дело Бродского: история одной расправы по материалам Ф. Вигдоровой, И. Метгера, архива родителей И. Бродского, прессы и по личным впечатлениям автора // Нева, 1989. - № 2. - С. 134-166.
2. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. Учеб. для филол. спец. вузов. - М.: Издательство «Ось - 89», 1999. 192 с.
3. Маслова В.А. Филологический анализ поэтического текста. – Минск, 1999. 208 с.
4. Рудяков Н. А. Поэтика, стилистика художественного произведения. - Симферополь: Таврия, 1993. - 146 с.
5. Словарь русского языка: В 4-х т., Ин-т. рус. яз. АН СССР/ Под ред. А. П. Евгеньевой. - М.: Рус. яз., 1981-84.