**ЛИПЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Кафедра:** русского языка и методики

его преподавания

# Роль названия

**в художественном тексте**

## Курсовую работу выполнил студент

Группы Л-2-3а Винькова Виктория

Научный руководитель:

Доцент Король Л.И.

### ЛИПЕЦК - 2002

**ПЛАН:**

1. Введение.
2. Теоретическая часть:
   * Текст.
   * Теория текста.
   * Функциональный анализ текста.
   * Художественный текст, как особый вид текста.
   * Опорные моменты.
   * Ключевые слова.
   * Тематическое поле.
3. Анализ художественного текста.
4. Заключение.

##### ВВЕДЕНИЕ

Я выбрала эту тему для написания курсовой работы по нескольким причинам. Наиболее важная из них, я считаю, то, что анализ художественного текста в современном языкознании является отраслью, активно прогрессирующей, но в то же время она все еще не разработана до конца. Именно поэтому мне кажется возможным произвести исследование этой проблемы, проведя синтез моих собственных наблюдений и содержания научных работ, проанализированных мной в процессе подбора исходных материалов по данной теме.

Мне пришлось столкнуться с различными подходами к анализу художественного текста. Особую трудность для меня представило обобщение этой разнородной информации.

Я надеюсь, что проделанная мною работа не будет абсолютно бесполезной. Я убеждена, что именно лингвистический анализ художественного текста позволит наиболее глубоко изучить природу текста, внутритекстовых связей, откроет скрытые возможности воздействия художественного текста на читателей.

Анализ художественного текста находится как бы на пересечении нескольких дисциплин языкознания, поэтому произвести самостоятельный его анализ мне было достаточно сложно. Чтобы проанализировать рассказ И.А.Бунина «Легкое дыхание» мне понадобилось познакомиться с рядом статей в периодических изданиях, и дающих образцы подобных анализов.

Особое место в данной курсовой работе отведено изучению значения названия в произведении. Роль его бесспорно велика, но подобрать литературу по данному вопросу было крайне проблематично, поскольку этот аспект художественного текста мало разработан в современном языкознании.

#### ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ

**ЧАСТЬ**

Текст (от латинского слова textus – ткань, сплетение, соединение) – объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которых являются связность и цельность.

В семиотике под текстом понимается осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в том числе обряд, танец, ритуал и так далее; в языкознании текст – последовательность вербальных (словесных) знаков. Правильность построения вербального текста, который может быть устным и письменным, связана с соответствием требованию «текстуальности» - внешней связанности, внутренней осмысленности, возможности своевременного восприятия, осуществления необходимых условий коммуникации и так далее. Для обоих видов текста – письменного и устного – существенным является вопрос о его идентичности, о так называемой каноничной форме, исследуемой особой отраслью филологии – текстологией, Языкознание описывает специфические средства, обеспечивающие смысловые установки, передаваемые в тексте: лексические средства типа частиц, вводных слов и тому подобное, тектонические средства – изменение порядка слов в зависимости от текстовой установки, интонационные средства (для звуковых текстов), особые графические средства – подчеркивание, шрифтовое выделение, пунктуация (для письменных текстов). Правильность восприятия текста обеспечивается не только языковыми единицами и их соединениями, но и необходимым общим фондом знаний, коммуникативным фоном, поэтому восприятие текста связывается с пресуппозициями.

Пресуппозиция (от латинских слов prae – впереди, перед и suppositio – предположение) – термин лингвистической семантики, обозначающий компонент смысла предложения, который должен быть истинным для того, чтобы предложение не воспринималось как аномальное или неуместное в данном контексте.

Дискуссионным является вопрос о минимальной протяженности текста (например, может ли считаться текстом одна коммуникативная реплика). Возможность детального анализа текста (в особенности художественного текста) обеспечивается значительными достижениями в области собственно языковой системы (кода) для текста: таким образом, он изучается как «язык в действии».

Изучение текста в разных странах осуществляется под разными названиями: лингвистика текста, структура текста, герменевтика текста (то есть выявление системы неочевидных смысловых связей и оппозиций), грамматика текста: онтологический статус каждой из этих дисциплин определен не четко, в целом можно говорить о более общей дисциплине – теории текста.

Теория текста (от греческого – theoria – исследования) – филологическая дисциплина, возникшая во второй половине ХХ века на пересечении текстологии, лингвистики текста, поэтики, риторики, прагматики, семиотики, герменевтики и обладающая, несмотря на обилие междисциплинарных пересечений, собственным онтологическим статусом.

Теория текста охватывает любые звуковые последовательности, однако основным ее объектом является вербальный текст. Исследования по теории текста обычно направлены на два основных свойства текста – связанность и цельность. При ориентации на связность на первый план выступает проблема правильности-неправильности построения связного текста. Связность художественного текста изучается последовательно (нарративной) грамматикой, которая входит в теорию текста и во многом основывается на идеях В.Я.Проппа, описавшего общие принципы построения («морфологии») волшебной сказки, объединив в типы сюжеты, различаемые ранее в связи с разным предметным наполнением. Правила последовательного развертывания текста изучаются так называемой школой французских структуралистов, близка к ним и генеративистская теория текста, рассматривающая текст как результат развертывания некоторой основной темы.

Исследование цельности текста требует выявления функциональной нагрузки его элементов: при этом цельность не предполагает обязательной законченности: так, например, смысловые отношения отрывка могут быть реинтерпретированы при нахождении полного варианта. Общая функциональная направленность теории текста особенно важна для анализа художественного текста, для которого проводится определение явных и неявных смыслов, учитывая, в случае вербального текста, показатели всех языковых уровней. Установкой на непременное декодирование содержательной стороны теории текста отличается от предполагавшихся ранее чисто описательных подходов к тексту.

Функциональный анализ теории текста учитывает предварительную обусловленность свободы авторского выбора тех или иных средств выражения смысловой структуры; этим теория текста отличается от стилистики, изучающей обусловленность языковых приемов и единиц требованиями стиля, и от грамматики, предполагающей обязательность соблюдения кодовых норм.

При декодировании неявного смысла текста существенна ориентация на двойственную природу языкового знака: обладая и смыслом, и формальным воплощением он может ассоциироваться в том же или в других текстах с другими знаками, как по смыслу, так и по форме и перекликаться с другими компонентами текста по фрагментам своей субстанциональной структуры.

Декодирование смысла методами теории текста подлежат и собственно содержательная структура текста, и авторское отношение к сообщаемому, и авторские намерения; поэтому современная теория текста все чаще отказывается от обсуждения сознательного или несознательного употребления автором тех или иных конфигураций. Таким образом, в художественном тексте, как и во всяком человеческом самовыражении, обнаруживаются сознательные, управляемые, и бессознательные, но столь же объективные компоненты. В этом теория текста пересекается с герменевтикой.

Методы теории текста применимы к древним, а также к классическим текстам, для которых может быть предложено объективно новое прочтение, однако дискуссионным является вопрос о конкретных современных дешифровках смысловых отношений в древних текстах. Некоторые исследователи считают, что без знаний культурно-исторических моделей оценок эпохи данного текста его интерпретация невозможна, другие полагают, что текст имеет свою историю развития во времени, многократно реинтерпретируясь в процессе развития человеческой культуры.

Теория текста в основном имеет дело с анализом функционирования и соотношения знаков – элементов текста. Однако в рамках этой теории правомерна постановка вопроса о месте в тексте или совокупностях текстов понятийных категорий или отдельных реалий (пространство, время, человек, дом, лес, небо и прочее); задача при этом – выявить значимость этих категорий в тексте, чем подобный анализ отличается от получений сведений информационного характера. Во всяком тексте выявляется несколько пластов организации: от общих правил связности любого текста до уникальной дешифруемой смысловой структуры – художественного текста.

Методы анализа позволяют реконструировать в пределах отдельных текстов более древние тексты или их фрагменты: так, в сказках, ритуалах и эпосе и тому подобном реконструируются элементы ранних мифологических текстов по частям. При этом остается дискуссионной проблема соотношения генетического тождества и функционального, так как древние смысловые ценности в новых текстах могут быть утрачены или обессмыслены. С этой же проблемой связан вопрос о так называемой интертекстуальности, то есть о включении одного текста в другой, что может связывать тексты разных эпох, разноязычные и относящиеся к разным жанрам. В каждом тексте возможны наложения других («текст в текст»), ассоциативные комбинации которых создают дополнительный смысл. С интертекстуальностью связана и теория цитатности в тексте, так как развитие исследований по функции цитат в тексте и привело к теории интертекстуальности.

Следовательно, текст – это произведение речевого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа. Произведение состоит из названия («заголовка») и ряда особых единиц (сверхфразовых единиц), объединенных различными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеет определенную целенаправленность и прагматическую установку.

Текст рассматривается как закрытая система сложной внутренней организации, все элементы и уровни которой находятся в тесном внутреннем взаимодействии и ориентированы на передачу определенной эстетико-познавательной информации.

Художественный текст отвечает всем общетекстовым дефинициям: он обладает структурно-смысловым единством, упорядоченной последовательностью единиц, его составляющих, законченностью, коммуникативной целенаправленностью. Отличие художественного текста от нехудожественного (научного и официального) заключается в специфике его функционирования – эстетическом воздействии: «поэтическая функция языка опирается на коммуникативную, исходит из нее, но воздвигает над ней подчиненный закономерностям искусства новый мир речевых смыслов и соотношений» (Виноградов В.В.). Р.А.Будагов называет эстетическую функцию языка важнейшим интегральным признаком, отличающим стиль художественного произведения от других стилей речи.

При анализе рассматриваются разные уровни текста: лексический (изучение тематических полей слов и особенностей отдельных слов), синтаксический (принцип сочетания слов, предложений, особенностей структуры сложного синтаксического целого), композиционно-синтаксический (определение типа повествования, взаимодействия речевых структур, пространственно-временная и субъективная организация текста, абзаца). Кроме того, особое внимание уделяется выявлению имплицитных «элементов» текста.

Все художественные тексты имеют опорные моменты, играющие большую роль при анализе текста и раскрытии его содержания. Основными опорными моментами являются: заглавие, ключевые слова, первое и последнее предложения, выделенные в тексте абзацы и так далее.

Абзац – это одна из основных композиционных единиц текста. Графически выделенная начальная фраза абзаца («абзацная фраза» по терминологии Л.М.Лосевой) отмечает поступательный ход сюжета, членит текст.

Например, 19 абзацных фраз начала I главы романа Ф.Достоевского «Преступление и наказание» фиксируют изменение пространственного континуума текста (молодой человек вышел из …; подошел к дому; прошел в комнату; вышел), характеризуют внутреннее состояние персонажа (страх, волнение, отвращение), называют других персонажей (хозяйку, старуху), то есть довольно полно репрезентируют тематический аспект отрывка. Остальные фразы этих абзацев расширяют, уточняют, детализируют тему, заявленную в абзацной фразе.

В некоторых типах абзацев (состоящих более чем из одного предложения) можно выделить дополнительные единицы членения текста. Рассмотрим начало первого абзаца А.Чехова «Смерть чиновника» до слов «…не обеспокоил ли он кого-нибудь своим чиханием?».

В структуре авторской речи данного отрывка выделяются два отрезка:

1. в рассказе часто встречается это «но вдруг». Автор прав: «жизнь так полна внезапностей!»;
2. «Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицмейстеры, и даже иногда тайные советники. Все чихают».

Формально отрезки выделены употреблением глаголов в настоящем постоянном времени (встречается, право, не возбраняется, чихают) – в отличие от прошедшего времени контекста (сидел, глядел, чувствовал, померещилось, покатились, остановилось, отвел, нагнулся, чихнул, не сконфузился, утерся, поглядел). Тематически отрезки обладают известной самостоятельностью внутри текста: это общие рассуждения, сентенции автора, замедляющие последовательное движение сюжета. Авторские отступления, однако, полностью автосемантические. Несмотря на то, что они легко «вынимаются» из контекста, сохраняя свою информативность, контекст накладывает на них дополнительные оттенки смысла.

Приведенные сентенции связаны с контекстом лексически (повторами): «Но вдруг…». В рассказе часто встречается это «но вдруг»; «…и апчхи!!! Чихнул, как видите. Чихать никому и нигде не возбраняется. Чихают и мужики, и полицмейстеры, И даже иногда тайные советники. Все чихают.».

Тематически отрезки неодинаковы. Лексика отступления первого отрезка связана с темой литературы (рассказы, авторы), стилистически отступление близко авторской речи абзаца: непринужденная свобода словоупотребления (это, но вдруг), экспрессивность (восклицательный знак) и в то же время книжность (употребление кратких форм прилагательных в функции сказуемого – право, полна). Это собственно авторское отступление, функция которого – усилить эффект неожиданности, создать дополнительную паузу ожидания.

Тема отступления второго отрезка выражена стержневым словом ЧИХАТЬ (четыре повтора), то есть непосредственно связанного с действием главного персонажа. Стилистически отступление резко отличается от контекста своим отчетливо выраженным стилем официального документа (безэмоциональность, интонационная ровность, синтаксис приказа или распоряжения, канцелярская лексика – возбраняется мужики, полицмейстеры, тайные советники). По-видимому, отступление второго отрезка выражает точку зрения лица официального, для которого существенны социальные характеристики людей: при назывании «чихающих» использованы существительные, обозначающие социальную принадлежность перечисляемых, при этом соблюдена иерархия – от «мужика» до «тайного советника». Слова «даже, иногда», выделяя последний член перечисления, усиливают комический смысл предложения, возникающий от парадоксального совмещения значения глагола ЧИХАТЬ с «социальными» номинациями лиц и стилистикой сентенции, выдержанной в духе официального документа. Точка зрения экзекутора Червякова, получившая отражение в отступлении второго отрезка, организует дальнейшее развитие сюжета: все события возникают в зоне его восприятия и описываются в основном с его оценочных позиций (кроме, может быть, фразы «Червяков <…> *глупо* улыбнулся», где очевидно авторская оценочность), включаются элементы несобственно-прямой речи – *платочек, старичок*.

Следовательно, функция авторских отступлений двояко: они могут быть знаком активной авторской позиции по отношению к сюжетным действиям или выражают точку зрения персонажа.

Слово отражает жизнь общества и в свою очередь само обусловлено жизнью общества. Есть особые «ключевые» слова в каждой эпохе. Их рождение определено значительными событиями, характерными для того или иного времени. История таких слов более непосредственно, открыто связана с историей общества и современной его историей.

«Ключевые» слова позволяют заглянуть в жизнь «через слово», увидеть в словах отражение текущей жизни. В словах же запечатлено и наше прошлое, запечатлена и связь прошлого с настоящим, отражен сам процесс развития, формирования культуры.

Слово в тексте выполняет определенные функции. Например, посмотрим, как функционирует слово в различных стилях речи.

Остановимся на двух эпизодах из романов Л.Н.Толстого «Анна Каренина» и «Война и мир». И герои и ситуации в этих романах различные.

Терминированные слова, как известно, однозначны. Но возможности их осмысления меняются в зависимости от функций – коммуникативной и эмотивной. Вот как вошло специальное слово в художественно утонченный образ, созданный в романе «Анна Каренина». О воздушной розовой Кити-бабочке Л.Н.Толстой сообщает – и дважды – что она *дальнозорка*: «Кити своими дальнозоркими глазами тотчас узнала…», «…она видела их своими дальнозоркими глазами…» и так далее.

Причина страдания Кити раскрыта с безошибочно точных реальных позиций: Кити не показалось, она не почувствовала, не догадалась, «она нашла глазами». Это не просто глаза влюбленной девушки, которой все могло показаться, а дальнозоркие глаза. На романтическом фоне, как, казалось бы, счастливого дня, разноцветной толпы и самой воздушно-розовой Кити-бабочки специальное словосочетание в прямом терминологическом значении – звучит жестокой нотой, не допускающий сомнения: «несчастье ее совершилось».

Другой эпизод – из «Войны и мира». Это последняя ночь Пети Ростова. Петя задремал: «…музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходя из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется *фугой,* хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое *фуга*… Но, опять *Валяй*, моя музыка! Ну! <…> Не видные прежде лошади стали видны до хвостов и сквозь оголенные ветки виднелся *водянистый* свет…».

Обратим внимание на слово *фуга* (музыкальный термин), *валяй* (просторечие), *водянистый* (эпитет, существующий как индивидуальное определение утреннего света в тексте романа Л.Н.Толстого). Они вошли в художественный текст не просто как термин, просторечие, необычный эпитет. Они связаны образом Пети, замыслос автора показать юность, чистоту, музыкальность юноши и затем полную бессмысленность его гибели. Мы не замечаем, что *фуга* – это термин. Не в самом термине дело. *Фуга*, слово такое делекое от войны и сам Петя, который еще так «любит сладкое», и непосредственное, мальчишеское слово *валяй* – перед нами из слов с разной стилевой окраской создан такой цельный образ юноши – почти ребенка, унесенного войной.

Таким образом отдельные слова помогают передать то, что невозможно передать в целом предложении. Каждое слово несет в себе определенную информацию. Которая раскрывает образ героя, мысли автора и так далее.

Например, ненормативное слово может оказаться в определенной стилизации образным, емким, создать своим особым звучанием запоминающийся речевой образ, даже стать словом-характеристикой. Сравним роль такого слова в повести Ю.М.Натбин «Чужая». Автор вводит его в текст, ставя в кавычки, выделяя тем самым как чужеродный элемент в общем речевом потоке: «У Пети было любимое словечко «*усечь*», каким он обозначил высшую степень сметливости, сообразительности.

Старый режиссер сразу все *усек*…».

*Усечь* (понять, уразуметь) – таково толкование слова, данное в словаре Ожегова, слово при этом сопровождается пометой «просторечное». (Писатель вводит его в свой контекст – в речевую характеристику героя. Он нарушает литературную норму, но создает точный речевой образ.

Методика анализа лексики текста основывается на предположении, что повторяющиеся значения слов являются наиболееважными в тексте. Повторы образуют тематическое поле (поля) слов, связанных между собой парадигматическими отношениями, характерными для лексико-семантических групп (М.И.Гореликова, Ф.М.Магомедова). Это отношения:

1. родо-видовые (дерево – дуб, береза, клен и тому подобное);
2. смыслового сближения по синонимическому типу (фотография, портрет, рисунок, картина; понять, узнать, догадаться, обнаружить, увидеть, заметить);
3. синонимический («постоянные» синонимы – седок, всадник; безобразный, уродливый; контекстуальные, или «временные», синонимы – сказал, спросил, удивился, подмигнул, произнес, возразил, ответил);
4. антонимические (выиграть – проиграть, смех – плач).

В тематическое поле текста входят также слова с более «далекими» семантическими отношениями – учитывается явление полисемии, связь по недоминирующим семам, через сочетаемость, ассоциативно-семантические отношения.

Н.А.Николина считает, что строение художественного текста определяется взаимодействием двух составляющих: доминанты и оппозиций, при этом доминанту составляют лексические единицы, которые «повторяясь, выступают как ключевые слова текста».

При определении доминанты в тексте ведущую роль играет название текста или, иногда, его намеренное отсутствие. Важно то, что название текста и его содержание могут вступать в различные лексико-семантические отношения. Например, название может быть созвучно основной идее произведения, вступать в антонимические отношения противопоставленности по смыслу с содержанием текста, но при этом оно всегда выражает точку зрения автора на содержание текста и позволяет направить внимание читателей на ключевые моменты текста, создавая необходимый угол восприятия текста читателем, выстраивая отношения между доминантой и оппозициями, выявляя ключевые слова, определяя логику повествования.

##### АНАЛИЗ

**ХУДОЖЕСТВЕННОГО**

**ТЕКСТА**

Для раскрытия функции названия в художественном тексте обратимся к анализу рассказа И.Бунина «Легкое дыхание».

Основные события: рассказ повествует о том, как Оля Мещерская, провинциальная гимназистка, прошла свой жизненный путь, ни чем почти не отличавшийся от обычного пути хорошеньких, богатых девочек, до тех пор пока жизнь не столкнула ее с необычными происшествиями. Ее любовная связь с Малютиным, старым помещиком и другом ее отца, ее связь с казачьим офицером, которого она завлекла и которому обещала быть его женой, - все это «свело ее с пути» и привело к тому, что любивший ее и обманутый офицер застрелил ее на вокзале среди толпы народа, только что прибывший с поездом.

Классная дама Оли, рассказывается дальше, часто приходила на ее могилу, и избрала ее предметом своей страстной мечты и поклонения. Вот и все содержание рассказа.

Рассказ не даром называется «Легкое дыхание», и не надо долго приглядываться к нему особенно внимательно для того, чтобы открыть, что в результате прочтения у нас создается впечатление, которое нельзя охарактеризовать иначе, как сказать, что оно является полной противоположностью тому впечатлению, которое дают события рассказа, взятые сами по себе.

Автор, назвав так рассказ, достигает как раз противоположного эффекта, и истинную тему его рассказа составляет легкое дыхание, а не история путаной, сложной жизни Оли Мещерской. Этот рассказ не о ней, а о легком дыхании. Основная черта этого рассказа – то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий лежащих в его основе.

Сюжет рассказа выстроен так, что все фабольные события утрачивают свою житейскую тягость. Они мелодически сцеплены друг с другом, и в своих нарастаниях, переходах одного в другое и разрешениях они как бы развязывают стягивающие их нити. События высвобождаются из тех обычных бытовых связей, в контексте которых они даны нам в жизни и в самом впечатлении об этой жизни. Они отрешаются от действительности, и так соединяются одно с другим, как соединяются слова в стихах.

Вот, например, в каком удивительном сцеплении узнаем мы об убийстве Оли. Мы уже были на могиле девушки, и только что узнали из разговора с ее классной дамой о ее падении, только что была названа первый раз фамилия Малютина, - «а через месяц после этого разговора, некрасивый и плебейского вида, не имевший ровно ничего общего с тем кругом, к которому принадлежала Оля Мещерская, застрелил ее на платформе вокзала, среди большой толпы народа, только что прибывший с поезда».

Стоит приглядеться к структуре одной только этой фразы, для того, чтобы открыть всю телеологию стиля этого рассказа.

Обратим внимание на то, как затеряно самое главное слово в нагромождении обставивших его со всех сторон описаний, как будто посторонних и не важных. Как теряется слово «застрелил» среди всех этих слов, самое страшное и жуткое слово всего рассказа, а не только одной этой фразы, как затерялось оно где-то на склоне между длинным и спокойным описанием офицера и описанием платформы, большой толпы народа и прибывшего поезда.

Таким образом, структура этой фразы заглушает этот страшный выстрел, лишает его силы и превращает его в какре-то едва заметное движение мыслей, когда вся эмоциональная окраска этого события погашена.

Или то, как мы узнаем в первый раз о падении Оли: в уютном кабинете начальницы, где пахнет свежими ландышами и теплом блестящей голландки, среди выговора о дорогих туфельках и прическе. И опять страшное или, как говорит автор, «невероятное, ошеломившее начальницу признание» описывается так: «И тут Мещерская, не теряя простоты и спокойствия, вдруг вежливо перебила ее:

* Простите, madame, вы ошибаетесь: я женщина. И виноват в этом – знаете кто ? Друг и сосед папы, а ваш брат, Алексей Михайлович Малютин. Это случилось прошлым летом, в деревне…».

Выстрел в рассказе показан как маленькая деталь описания только что прибывшего поезда, а здесь – ошеломляющее признание сообщено как маленькая деталь разговора о туфельках и о прическе. И само это обстоятельство – «друг и сосед папы, а ваш брат…», - конечно, не имеет другого значения, как погасить, уничтожить ошеломленность и невероятность этого признания. И вместе с тем здесь подчеркивается и другая, реальная сторона и выстрела и прирзнания. И в самой сцене на кладбище автор опять называет настоящими словами жизненный смысл событий и рассказывает об изумлении классной дамы, которая никак не может понять, «как совместить с этим чистым взглядом то, ***УЖАСНОЕ***, что соединено теперьс именем Оли Мещерской ?». Это ***УЖАСНОЕ*** , что соединено с именем героини, дается в рассказе все время, шаг за шагом. Его ужасность не преуменьшена нисколько, но самого впечатления ужасного рассказ не производит на нас, это ужасное переживается нами в каком-то совсем другом чувстве, и сам этот рассказ об ужасном почему-то носит странное название «легкого дыхания», и почему-то все пронизано дыханием ранней холодной и тонкой весны.

Более подробно остановимся на названии. Оно делает возможным раскрытие самой важной темы рассказа, и намечает ту доминанту, которая определяет собой все его построение. И вот такой доминантой данного рассказа и является «легкое дыхание». Оно является к самому концу рассказа в виде воспоминаний классной дамы о прошлом, о подслушанном ею когда-то разговоре Оли с ее подругой. Этот разговор о женской красоте, расказанный в полукомическом стиле «старинных смешных книг», служит той катастрофой всей новеллы, в которой раскрывается ее истинный глубинный смысл. Во всей этой красоте самое важное место «старинная смешная книга» отводит «легкому дыханию». «Легкое дыхание! А ведь оно у меня есть, - ты послушай, как я вздыхаю, - ведь, правда, есть?». Мы как будто слышим этот вздох, и в этом комически звучащем и в смешном стиле переданном разговоре мы вдруг обнаруживаем совершенно другой его смысл, читая заключительные катострофические слова автора: «теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре…». Эти слова как бы замыкают круг, сводя конец к началу. Как много иногда может значить каким огромным может дышать маленькое слово в художественно построенной фразе. Таким словом в этой фразе, несущем в себе всю катастрофу рассказа, является слово «*это*» легкое дыхание. *Это*: речь идет о том воздухе, который только что назван, о том легком дыхании, которое Оля Мещерская попросила свою подругу послушать. А дальше вновь катастрофические слова: «…в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре…». Эти три слова совершенно конкретизируют и объединяют всю мысль рассказа, который начинается с описания облачного неба и холодного весеннего ветра. Автор как бы говорит заключительными словами, резюмируя весь рассказ, что все то, что произошло, все то, что составляло жизнь, любовь, убийство, смерть Оли Мещерской, - все это в сущности есть только одно событие, - *ЭТО* легкое дыхание снова рассеялось в мире, в *ЭТОМ* облачном небе, в *ЭТОМ* холодном весеннем ветре. И все прежде данные автором описания могилы, и апрельской погоды, и серых дней, и холодного ветра, - все это вдруг объединяется, как бы собирается в одну точку, включается и вводится в рассказ: рассказ получает вдруг новый смысл и новое выразительное значение – это не просто уездный русский пейзаж, это не просто просторное уездное кладбище, это не просто звон ветра в фарфоровом венке, - это все рассеянное в мире легкое дыхание, которое в житейском своем значении есть все тот же выстрел, все тот же Малютин, все то ужасное, что соединено с именем Оли Мещерской.

Этот рассказ в самом конце, когда мы узнаем уже обо всем, когда вся история жизни и смерти Оли Мещерской прошла перед нами, когда мы уже узнали все то, что может нас интересовать, о классной даме, вдруг с неожиданной остротой бросает на все прочитанное нами совершенно новый свет, и этот прыжок, который делает новелла, перескакивая от могилы к этому рассказу о легком дыхании, есть решительный для композиции целого скачок, который вдруг освещает все это целое с совершенно новой для нас стороны.

И заключительная фраза, которую мы назвали выше катастрофической, разрешает это неустойчивое окончание на доминанте, - это неожиданное смешное признание о легком дыхании и сводит воедино оба плана рассказа. И здесь автор рассказа нисколько не затемняет действительность и не сливает его с выдумкой. То, что Оля рассказывает своей подруге, смешно в самом точном смысле этого слова, и когда она перессказывает книгу: «…ну, конечно, черные, кипящие смолой глаза, ей-богу, так и написано: кипящие смолой! – черные как ночь ресницы…» и так далее, все это просто и точно смешно. И реальный настоящий вздох - «послушай как я вздыхаю», - тоже, поскольку он принадлежит к действительности, просто смешная деталь этого странного разговора. Но он же, взятый в другом контексте, сей час же помогает автору объединить все разрозненные части его рассказов, и в катастрофических строчках вдруг с необычной сжатостью перед нами пробегает весь рассказ от *ЭТОГО* легкого вздоха и до *ЭТОГО* холодного весеннего ветра на могиле, и мы действительно убеждаемся, что этот рассказ о легком дыхании.

##### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, желая изобразить легкое дыхание И.Бунин должен был выбрать самое лирическое, самое безмятежное, самое прозрачное, что можно найти в житейских событиях, проишествиях и характерах. Почему он не рассказал нам о прозрачной, как воздух, какой-нибудь первой любви, чистой и незатемненной? Почему он выбрал самое ужасное, грубое, тяжелое и мутное, когда захотел развить тему о легком дыхании?

Мы приходим как будто к тому, что в художественном произведении всегда заложены некоторые противоречия, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление всеми своими свойствами старания автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным. И то формальное, которое автор придает этому материалу, направлено не на то, чтобы вскрыть свойства, заложенные в самом материале, раскрыть жизнь русской провинциальной гимназистки до конца, во всей типичности и глубине, проанализировать и проглядеть события в их настоящей сущности, а как раз в обратную сторону: к тому, чтобы преодолеть эти свойства, к тому, чтобы заставить ужасное говорить на языке «легкого дыхания» и к тому, чтобы житейскую муть заставить звенеть и звенеть, как холодный весенний ветер. И преодолеть это сопротивление материала, расставить акценты, автору помогает именно название.

Литература:

1. Лингвистический анализ художественного текста. Материалы для самостоятельной работы. – М., 1988г.
2. Петровский В.В. О ключевых словах в художественной прозе. – Р.Р., 1977г., №5.
3. Гореликова М.И., Магомедова Ф.М. Лингвистический анализ художественного текста – М., 1983г.
4. Николаева Т.М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы. НЗЛ, 1978г., в.8.
5. Севбо И.П., Структура связного текста и автоматизация реферирования, Н., 1969г.
6. Лотман Ю.М., Структура художественного текста, М., 1970г.
7. Текст в тексте, Тарту, 1981г.
8. Проблемы цельности и связности текста, М., 1982г.
9. Текст как психо-лингвистическая реальность, М., 1982г.
10. Русский язык. Текст как целое и компоненты текста, М., 1982г.
11. Текст как объект комплексного анализа в ВУЗе, Л., 1984г.
12. Исследования по структуре текста, М., 1987г.
13. Общение. Высказывания. Текст., М., 1989г.