

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Кафедра перекладу та слов'янської філології

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ Дудніков М.О.  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2020 р.

**СПЕЦИФИКА «РИТМИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ» И «ГОРОДСКОГО  
ТЕКСТА» В РОМАНЕ А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»**

Магістерська робота студента факультету іноземних мов групи РАФм-16 другого (магістерського) рівня спеціальності 014 Середня освіта (Мова і література (російська))

Додаткова спеціальність (спеціалізація) для денної форми навчання: 014 Середня освіта (мова і література (англійська))

галузі знань 01 Освіта

Мокрякова Іллі Сергійовича

Керівник:

Дудніков М. О., кандидат філологічних наук, доцент

Оцінка: Національна шкала \_\_\_\_\_

Шкала ECTS \_\_\_\_\_ Кількість балів \_\_\_\_\_

Члени ЕК:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИТМИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ</b> .....	7
1.1. Ритмическая проза: история вопроса.....	7
1.2. Виды прозаического ритма.....	12
1.3. Ритм в поэзии и ритм в прозе.....	17
Выводы к первой главе.....	20
<b>ГЛАВА 2. ПОЭТИКА РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» В КОНТЕКСТЕ РИТМООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ</b> .....	22
2.1. А. Белый и роль ритма в его прозе.....	22
2.2. Ритмообразующие параметры в романе А. Белого «Петербург».....	27
2.3. Влияние прозаического ритма писателя на создание образной системы романа «Петербург».....	35
Выводы ко второй главе.....	42
<b>ГЛАВА 3. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ «ГОРОДСКОГО ТЕКСТА»</b> .....	44
3.1. «Городской текст» (к постановке проблемы).....	44
3.2. «Городской текст» в литературоведческих исследованиях.....	50
3.3. Роман А. Белого «Петербург» как «петербургский текст».....	53
Выводы к третьей главе.....	57
<b>ГЛАВА 4. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА А. БЕЛОГО НА ФАКУЛЬТАТИВНОМ ЗАНЯТИИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</b> .....	58
4.1. Методы изучения модернистской поэтики прозы А. Белого на факультативных занятиях по русской литературе в старших классах.....	58

4.2. Разработка факультативного занятия по роману А. Белого «Петербург»: «Понятия орнаментальной и ритмической прозы на материале романа А. Белого».....	60
Выводы к четвертой главе.....	66
<b>ВЫВОДЫ</b> .....	68
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ</b> .....	70

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования.** А. Белый – известный русский поэт и писатель Серебряного века, один из главных теоретиков среди младших символистов. В данной работе мы обратим внимание на прозу А. Белого, изучим один из самых выдающихся его текстов – символистский роман «Петербург». Первое издание романа приходится на 1914–1915 годы. Без преувеличений, «Петербург» А. Белого можно назвать вершиной русского модернизма. Такие характеристики романа объясняются наличием в нем таких составляющих, «городской текст» и «ритмическая проза».

Неотъемлемой, чертой модернизма является эксперимент, в частности – эксперимент с формой. Именно ритмизация прозы стала ключевым компонентом эксперимента А. Белого. Такие его романы, как «Петербург» и «Маски» приковали к себе внимание исследователей, заметивших специфическую основу этих текстов, которая заключалась в своеобразном ритме, наблюдавшемся в прозаическом тексте.

Взгляды учёных на этот вопрос очень разнятся. Ритмическая проза – явление интересное и многоаспектное. Проблема прозаического ритма, с нашей точки зрения, изучена фрагментарно, раскрыта недостаточно полно, особенно в литературоведении последних лет. Именно по этой причине мы и попытались исследовать это уникальное явление с точки зрения литературоведческих аспектов.

Осмысление темы города и создание сопряжённого с этим «городского текста» также важная часть творчества А. Белого. В целом, смело можно сказать, что города плотно вошли в нашу жизнь и являются её неотъемлемой частью, а, следовательно, требуют того, чтобы их изучали, осмыслили, понимали. В том числе и через творчество, через искусство, как это делал А. Белый.

Город всё чаще и всё больше проявляет себя в творчестве разных авторов, на страницах самых разных произведений он появляется всё больше и больше. Поэтому изучение «городского текста», понимание «души города», с нашей

точки зрения – актуальная и важная тема. В связи с постоянным развитием, очень быстрым развитием городов, она требует своего постоянного осмысления и изучения. Понимать текст, которым с нами общается город, понимать его душу, – это в целом важный аспект для понимания как творчества А. Белого, как литературы модернизма, так и современных авторов, современной литературы.

**Цель исследования** – изучить два важнейших компонента романа А. Белого «Петербург» – «ритмическую прозу» и «городской текст», изложить понимание их сути в контексте влияния на восприятие романа, на формирование его образной системы.

**Задания исследования:**

а) выяснить сущность понятий «ритмическая проза» и «городской текст» в литературоведении (история вопроса);

б) определить роль ритмообразующих параметров в создании ритмичности в романе А.Белого «Петербург»;

в) изучить понятие «городской текст», в контексте его функциональных особенностей в романе А. Белого «Петербург»;

г) разработать методические рекомендации для проведения факультативного занятия в 11 классе по творчеству А. Белого.

**Объект исследования** – роман А. Белого «Петербург».

**Предмет исследования** – художественные особенности «ритмической прозы», основные черты «городского текста», поэтика романа А. Белого «Петербург».

**Методы исследования:** общенаучные (анализ, синтез, сравнение, обобщение, систематизация); психоаналитический, биографический, сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, герменевтико-интерпретационный.

## **Практическое значение полученных результатов**

Материалы и выводы магистерской работы могут быть использованы в школе и высшем учебном заведении при рассмотрении вопросов, касающихся изучения литературоведческих аспектов, связанных с символизмом и модернизмом.

## **Результаты апробации работы**

Отдельные аспекты магистерского исследования прошли апробацию на ежегодных университетских научных студенческих конференциях (Кривой Рог, Херсон, Запорожье, 2019, 2020, 2021). Основные результаты исследования отражены в статьях: «Городской текст» (к постановке проблемы)», «Версет сквозь призму ритмической прозы (на материале произведений Андрея Белого и У. Уитмена)», «Городской текст» в русле эстетики экспрессионизма (на материале романа Г. Майринка «Голем»)).

**Структура работы:** работа состоит из введения, четырех глав, выводов к ним, а также общих выводов и списка использованных источников.

**Общий объем работы** – 73 страницы, из которых основной текст составляет 69 страниц, список использованных источников включает 43 позиции.

# ГЛАВА 1.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РИТМИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

### 1.1. Ритмическая проза: история вопроса

В настоящее время в научных кругах вопрос «обладает ли проза ритмом?» не является спорным: на этот счет абсолютное большинство исследователей сошлись во мнении. Факт ритма прозы фиксируется в современных словарях. Ниже приведём две словарные статьи из разных словарей:

*«Ритм – (от греч. – соразмерность, стройность) – закономерное чередование подобных друг другу явлений, сменяющихся во времени, определенный порядок в движении. ...Если в основе стихотворного произведения лежит "я" поэта, его взгляд и настроение, прозаическое произведение строится прежде всего по образу объективно развивающегося человеческого бытия. В этом тоже заключается существенная разница между ритмом стиха и **ритмом прозы**» [20, с. 254]. В литературном смысле прозаическим формам предшествует поэзия. [...] **Проза имеет собственный ритм, отличный от стихотворного, а иногда и метр, превращаясь в метризованную прозу**» [22, с. 407].*

В тексте, который касается ритма, говорится, что он может присутствовать в прозе; в тексте о прозе говорится, что она может быть ритмичной. Но это далеко не первая фиксация изучаемого нами феномена ритма в прозе (ритмической прозы). Так, исследовательница Е. Бойчук в работе «Анализ ритма прозы» делится своими наблюдениями: она приводит цитаты из словарей XIX века, а именно – Voiste, 1800; Landais, 1847; Bescherelle, 1847 [8]. Закономерно возникает вопрос: а что было до XIX века? До этого периода ритмической прозы не существовало. В самом буквальном смысле. Связанно это с тем, что традиционно проза противопоставлялась стиху. Более того – эта оппозиция воспринимается как абсолютная, отношения между «стихи» –

«проза» антонимические, то есть стихи и проза противопоставлены по всем признакам. Включая и ритм.

История данного вопроса восходит к «Поэтике Аристотеля: «[...] воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией, и притом или отдельно, или всеми вместе. Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и, пожалуй, некоторые другие искусства этого рода, как, например, игра на свирели. Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действия. А словесное творчество пользуется только **прозой** или **метрами**» [3, с. 23–24].

И сразу стоит добавить сюда важное уточнение самого Аристотеля: «ясно, что метры части ритма» [3, с. 30]. Аристотель отводит ритму одну из ключевых ролей. Он, по сути, превращает ритм в критерий. Критерий, по которому можно определить, оценить вид искусства. И с таким подходом нельзя не согласиться, невозможно отрицать то, что ритм является важным, если не сказать – неотъемлемой частью многих видов искусства. Как это было во времена Аристотеля – так это есть и сейчас: ритм это часть музыки, ритм это часть танца, это часть поэзии. Да, современный мир и современное искусство показали нам, что и музыка, и поэзия, и танец могут обойтись без единого, чёткого, стандартизированного ритма, оставшись при этом музыкой, поэзией, танцем. Но это всего лишь исключения из правила; исключения, которые ни в коем случае не умаляют важность и значительность роли ритма в формировании искусства. Однако, несмотря на такую феноменальную мощь, на такой огромный потенциал и способности ритма – он всё-таки не для прозы. Аристотель ясно даёт это понять (см. выше, « **прозой** или **метрами**»).

И такое понимание закрепилось в культуре и сознании. Изменения, сдвиг в этом понимании, в этой традиции, произошёл именно в XIX веке. Связывают его с появлением во французской литературе поэтов-символистов. Ритмической прозой можно назвать поэму в прозе «Песни Мальдорора» (1869) Лотреамона, «Одно лето в аду» (1873) Артюра Рембо и другие. Однако, это не самые ранние



примеры проникновения ритма в прозу. Отмечается также наличие особой ритмической организации в прозе Лермонтова («Герой нашего времени», 1840) и даже у Н. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», 1831).

Ритмическая проза действительно возникла очень и очень неожиданно. О причинах такого появления, о причинах возникновения ритмической прозы удачно высказалась Н. Зимина: *«Подобные феномены отражают переломные эпохи в развитии общества, когда новые чувства и новое содержание требовали новой формы выражения»* [16, с. 299].

В русской литературе первым писателем, который занимался ритмической прозой, первым крупным теоретиком, был, конечно же, А. Белый. В работе «Ритм как диалектика» он отделяет себя, своё понимание, от Аристотеля, даже – противопоставляет себя ему в каком-то смысле: *«понятие ритма для меня – знак-отделитель от аристотелевой схоластики»* [4, с. 23].

*«Генезис поэзии, как формы, из до-поэзии являет ту же диалектическую картину образования видов в первичном роде; лад, напев, интонация, ритм (зовите, как хотите) древней родовой жизни не знает замкнутых в себе отдельностей метра; ... На моем языке это значит: ритм первее метра [...] метр – многообразие стабилизаций ритма...»* [4, с. 25]

Шаг А. Белого в сторону от Аристотеля, от этой древней и крепкой традиции – это очень серьёзный шаг. Но при этом и у Аристотеля, и у А. Белого есть общее во взглядах на ритм, можно сказать, что они сошлись в самом главном: значимости ритма. С нашей точки зрения А. Белый считает ритм даже более значительным и важным элементом, что и отражается в его теоретических работах, помимо «Ритма как диалектики»: «О художественной прозе», «К вопросу о ритме» и другие.

А. Белый считал, что *«поэзия и проза сливаются в ритме, присущем обеим»* [6, с. 114]. Другими словами, для А. Белого между ритмом прозы и ритмом стиха стоял знак равенства. Е. Замятин в курсе лекций «О технике художественной прозы» ритмическую прозу представил как «усложнившуюся метрику», и там же он высказал своё согласие с мыслью А. Белого, что «проза –

тончайшая поэзия». Однако в его словах кроется то самое важное для современного понимания ритма в прозе: уникальность природы явления. Ритм в прозе существует; однако существующие метры неспособны его объяснить.

Исследователь Б. Томашевский также соглашался с мыслью о том, что ритм в прозе существует. И также соглашался с тем, что он подобен поэтическому, но следует сделать одно уточнение. Если А. Белый говорил о метрической, силлабо-тонической поэзии, то Б. Томашевский считал, что более уместно говорить о подобии ритмической прозы и силлабической, слоговой поэзии.

Похожую мысль высказывал М. Гиршман в работе *«Ритм стиха и ритм прозы: два целых, единая целостность»* [11]. Однако для вопроса ритмической прозы гораздо более ценным и интересным является исследование *«Ритм художественной прозы»*, поскольку исследователь один из первых провёл опрос среди современных ему писателей. Как он пишет во введении к работе – он попросил ответить на три вопроса, которые касаются ритма в прозе. По словам исследователя – почти все признают тот факт, что проза обладает ритмом. Также в этой работе он рассмотрел ритм прозы некоторых писателей XVIII–XIX веков.

Со временем взгляд на общую природу ритма поэзии и ритма прозы подвергся критике. Первыми высказались против этой концепции такие учёные, как В. Иванов и В. Виноградов. По мысли В. Иванова, *«[...] ритм стиха и ритм прозы суть два существенно различающиеся вида. Первый зиждется на явных константах и сопровождающих константу переменных; второй вычерчивается в более крупных линиях и пропорциях и являет в области констант величайшую сложность...»* [18, с. 640]. То есть другими словами, он утверждает о том, что прозаический ритм – явление более свободное, а точнее должно ограничиваться и измеряться по совершенно другим критериям. По В. Виноградову, такими критериями должны выступать смысловая и логическая упорядоченность [10].

Полноценную концепцию о иной природе прозаического ритма сформировал В. Жирмунский в работе «О ритмической прозе». В этой работе изучение ритмической прозы выносится за пределы метрики и стиховедения, переносясь в плоскость синтаксиса и стилистики. По мысли В. Жирмунского, прозаический ритм строится не путём урегулирования ударных и безударных слогов, а путём повторения определённых синтаксических конструкций, определённых речевых оборотов. То есть В. Жирмунским ритм рассматривается намного шире.

В целом, основные концепции были описаны О. Федотовым, и, подводя своеобразный итог по истории вопроса, можно сказать, что существуют следующие концепции:

а) стопослагательная (А. Белый). Согласно этой концепции ритм прозы отождествляется с ритмом поэзии: в основе лежит чередование ударных и безударных слогов, в тексте чётко прослеживается определённый метр. Данная концепция восходит ко взглядам об общей природе ритма поэзии и прозы, которые мы описали в подпункте 1.1 данной работы;

б) тактовиковая (А. Пешковский). Согласно данной концепции ритм зависит от числа тактов в фонетических предложениях. То есть эту концепцию можно отнести к ряду тех, которые рассматривают ритм прозы и ритм поэзии как два разных ритма, с абсолютно разной природой;

в) силлабическая (Б. Томашевский, М. Гиршман). Согласно силлабической концепции ритм прозы, опять-таки, рассматривается с точки зрения единой природы с ритмом поэзии. Но если в основе стопослагательной концепции лежала силлабо-тоническая поэзия, то в основе этой – силлабическая. То есть в прозе ритм образуется путём урегулирования количества слогов, а не ударений;

г) синтаксическая (В. Жирмунский). По синтаксической концепции ритм прозы и ритм поэзии противопоставляются наиболее сильно: утверждается, что в прозе ритм создаётся путём повторения, согласования определённых синтаксических конструкций. Ритм прозы, согласно синтаксической

концепции, заключается в закономерностях чередования определённых типов предложений, элементов предложений, синтаксический параллелизм, длина предложений и так далее [37, с. 327–330].

Понятие ритма в литературоведении, в лингвистике и в других гуманитарных науках не обделено научными исследованиями, но специфика анализируемого нами предмета такова, что она имеет бесконечное множество оттенков и научных нюансов. Поэтому, понятие ритмической прозы нуждается в уточнениях, дополнениях и обобщениях.

## 1.2. Способы ритмической организации прозы

Исследовательница ритмической прозы Е. И. Бойчук утверждает: «*Ритм прозы следует рассматривать как периодическое проявление фонетических, лексических, грамматических средств выразительности речи в рамках той или иной ритмической единицы на соответствующих уровнях реализации данных средств, а также периодическая последовательность сегментов, частей текста и упорядоченная смена элементов сюжетно-образной системы художественного произведения на структурно-композиционном уровне реализации ритма*» [8, с. 17]. Ученая, говоря о ритмической организации прозы, о способах ритмической организации, акцентирует внимание на очень сложном, почти незавершенном вопросе: намеренно ли, спонтанно ли был создан ритм в тексте? [8].

Однозначного ответа исследовательница не даёт. По её мнению, возможностей узнать о намеренности/спонтанности крайне мало, так как источники этой информации – это, как правило, дневники, письма, записи конкретного автора. Это можно связать с тем, что слушатель, читатель, склонен считать все элементы произведения искусства результатом умышленных действий, поскольку приступая к чтению/прослушиванию он имеет предубеждение, что всё, увиденное им далее, будет иметь некий умысел, однако он не знает, в чем именно этот умысел состоит.

Как писала С. Зонтаг в своём эссе «Против интерпретации»: *«вместо герменевтики нам нужна эротика искусства»* [17, с. 24]. И если невозможно однозначно определить то, спонтанен ли ритм в прозе, намерен ли, – читателю следует отнестись к нему так. Поскольку в прозе нет ничего «эротичнее», чем её ритм.

Следует прокомментировать данную категорию: «эротика» для С. Зонтаг тождественна «естественности». Также она связывается с другой категорией: «свет самой вещи». С нашей точки зрения, как мы уже написали выше, «светом» и «эротикой» прозы является её ритм.

Позволяет делать такие утверждения нам то, что ритм в принципе является одной из самой естественных категорий: как в природе (например, биоритмы человека), так и в искусстве (ритм музыкального произведения). Да, совсем другой вопрос, что в некоторых видах искусства наличие категории ритма привычно (например, музыка или поэзия), а в других видах искусства – нет (проза, кинематограф, или даже фотография и архитектура). *«Выражение ритма в прозаическом тексте имеет много общего с системой средств создания ритма музыкального произведения. Основной задачей ритма в обоих видах искусства, и в литературе и в музыке, является создание художественного образа, порождение некоторого единства, вызывающего определенные чувства и эмоции у реципиента»* [8, с. 54].

Уточняя слова о схожести ритма музыки и ритма прозаического текста: ритм прозы и ритм музыки одинаково естественны, о чём мы уже упоминали выше. Насколько различны и неповторимы музыкальные произведения – ровно настолько же различны и неповторимы в своей ритмичности прозаические тексты. И, разумеется, прозаический текст, как и музыкальное произведение, имеет право не использовать ритм как основное, ведущее, средство создания образа.

И всё же ритм используется для таких целей: как раз это и является темой исследования. Тексты, написанные таким образом, действительно очень откровенны и естественны, они буквально обнажают суть явления. Ритмическая

проза способна принимать самые разные формы, воплощаться в тексте самыми разными путями, используя для этого достаточно широкий спектр средств и механизмов.

В рамках нашего исследования мы уже упоминали, какие бывают виды ритма. Далее рассмотрим важные и наиболее интересные для нашего исследования способы ритмической организации прозы, а именно метризованная проза, орнаментальная проза и особый вид – версет.

Итак, по порядку:

*«Метризованная проза – это художественный приём силлаботонического упорядочивания ритма прозаического текста. Прозаик, желая придать тексту благозвучие, подчиняет ритм прозы регулярному силлаботоническому метру, делит весь текст на однородные стопы» [35, с. 202].*

Очевидно, что такое определение созвучно с концепцией ритма прозы А. Белого. Также определение метризованной прозы может выступать как определение ритмической прозы в узком смысле.

Следует понимать, что метризованная проза касается скорее риторики, чем литературы; метризованная проза – это проза звучащая, и зачастую только при живом выступлении, при живом прочтении текста автором можно уловить метр.

Иногда метризованную прозу называют тождественной ритмической прозе. Это, на наш взгляд, не совсем верно. Так, в подпункте 1.1 мы рассказали о различных взглядах исследователей и писателей на ритм прозы, и как минимум концепции В. Жирмунского такой взгляд противоречит. Однако говорить, например, что метризованная проза является ритмической прозой в узком понимании – допустимо.

Наш же взгляд на ритм прозы, который излагается в этой работе, всё же достаточно широк; поэтому мы описываем метризованную прозу (и другие виды) как способ ритмизации, как способ создания ритмической прозы.

Ритмизация прозы путём создания в ней метра всё же не совсем естественный для прозаического текста путь, поскольку проза чрезмерно

сближается с поэзией и в какой-то момент перестаёт быть прозой; естественная ритмичность прозы теряется.

Орнаментальная проза – один из стилей русской литературы, проза, которая строится по принципам поэзии и использует её характерные черты: метафоричность, ослабленность сюжета («лирический сюжет»), синтаксический параллелизм, акцент на определённые конструкции и их повторения (основная черта орнаментализма) [9, с. 2]. Важно учитывать то, что орнаментальная проза не подразумевает обязательное наличие ритма. Именно поэтому мы считаем, что она созвучна с синтаксической концепцией В. Жирмунского, когда ритм формируется путём повторения синтаксических элементов.

Орнаментальная и ритмическая проза изначально не были так близки. Но именно в начале XX века начались эксперименты с языком поэзии и прозы, язык поэзии начал *«инфильтроваться в язык прозы»* [9, с. 14]. Орнаментальность слилась с ритмичностью, именно поэтому мы описываем её как вид – способ – ритмической прозы.

Слияние орнаментальности и ритмичности видно, например, и в повести Б. Пильняка «Голый год», и в повестях Е. Замятина (выраженный реверсивный синтаксис). Но наиболее ярким примером, наиболее яркой иллюстрацией слияния орнаментальности и ритмичности можно считать роман А. Белого «Петербург», первая редакция которого приходится на 1914–1915 года. Не будет преувеличением, если мы скажем, что художественные тексты А. Белого крепко «связали» орнаментальность и ритмичность прозы друг с другом, особенно – в сознании читателей.

Орнаментальная проза, пожалуй, является наиболее естественным способом создать ритм в прозе, поскольку использует для этого средства синтаксиса, использует для этого непосредственно текст, а не звук. Орнаментальная проза близка в своей сущности к тому, что мы описывали ранее: сходство с музыкой. Орнаментальная проза – тот способ ритмизации

прозы, когда прозаический текст уподобляется музыке, но при этом не является ей, а значит уникален и самобытен.

«Версе – строфическая проза, состоящая из сверхкратких абзацев, напоминающих сверхдлинные стихотворные строки» [29, с. 40]. Версет (или же версе, или же версэ) наиболее сложная в описании и в анализе форма ритмической организации прозы. Данная форма – достаточно спорное явление, или, как говорит один из исследователей версета В. Москвин «практически неуловимое». Но кое-что сказать о версете всё же можно.

Версет характеризуется как *«достаточно свободная форма, скорее проза, чем стихи»* [1, с. 24]. Мы видим, что версет – это прозаическая форма, которая вызывает у читателя ассоциацию со стихами. С нашей точки зрения это и даёт повод рассмотреть версет как особый вид ритмической прозы, и даже – в контексте ритма прозы.

Как и другие формы ритмической прозы, метризованная и орнаментальная, как и любые жанры, сочетающие в себе лирику и эпос (мнимая проза, стихотворение в прозе...) версет находится на границе между поэзией и прозой и является результатом взаимопритяжения поэзии и прозы, однако важно: версет – это не попытка превратить поэзию в прозу или наоборот. Это не является целью автора при создании произведения. Версет – это создание чего-то самобытного, это мобилизация большего количества средств и возможностей языка.

Истоки версета следует искать в Библии: на это указывает хотя бы другое значение этого термина, а именно версет как перевод библейского текста. Именно из Библии идёт эта форма: короткие сверхфразовые единства (абзацы на 1-3 предложения). Но говоря об этом в литературоведении, как отмечает Ю. Орлицкий, мы имеем дело с посредниками: У. Уитмен, А. Белый, Ф. Ницше. Приведём самые важные с нашей точки зрения функции абзаца для ритма прозы: во-первых, это **визуальное сходство с поэзией/с Библией**. Здесь нельзя не признать то, что такая форма – это вызов читателю, она достаточно необычна и несколько экстравагантна. Это всё активизирует познавательные



способности, мотивирует читателя интерпретировать этот текст. Ассоциации с поэзией или с библейским текстом настраивают читателя на соответствующий лад (как этим воспользоваться зависит уже только от автора произведения); во-вторых – это **собственно ритмическая организация**. Текст прозы (например, любой роман или рассказ) чаще всего – сплошной монолит, совокупность достаточно длинных абзацев (иногда это даже является характерной чертой авторского стиля). Разделение текста так, как это делается в версете позволяет регулировать то, как звучит проза, поскольку при чтении читатель **обязательно** сделает паузу, перемещая взгляд к следующему абзацу; это позволяет правильно расставлять акценты в произведении и создавать определённое звучание голоса автора; и в-третьих, это **музыкальная организация**. Эту функцию мы свяжем с именем А. Белого и его «Симфониями». Свои сверхкороткие абзацы А. Белый называл «музыкальными фразами». Интересно, что термин «фраза» был заимствован музыкой из лингвистики, поэтому именно в этой точке музыка и литература так соприкоснулись, А. Белый «вернул» из музыки то, что «принадлежало» слову, но сохранил музыкальные черты. Законченная фраза – законченный элемент образа (целый образ). Так, используя возможности текста, слова, конструируется образная система по образцу образной системы музыкального произведения, что, вне всяких сомнений, влияет на читательское восприятие текста. Благодаря А. Белому такая организация текста получила связь с музыкой, в каком-то смысле частично заменив связь с религиозным, с Библией.

### 1.3. Ритм в поэзии и ритм в прозе

Очень важно понимать, как соотносятся ритм поэзии и ритм прозы и что, в сущности, их отличает друг от друга, какие функции они выполняют. Для прозы ритм, как мы уже писали ранее, это, скорее, повторение, регулярное повторение элементов; говоря о ритме поэзии следует подобрать другое слово, а именно – «упорядоченность». Ритм поэзии призван в первую очередь упорядочить текст, и потому часто использует гораздо более строгие

ограничения. Те же повторы в поэзии куда более систематичны и строги в отличие от прозы.

В поэзии не может быть хаоса, разве что – его имитация, игра в хаос. В прозе же, даже если она обладает ритмом, хаос допустим и встречается. Это не разрушает прозаический текст. Поэзия же не выдержит, даже – не приемлет хаотичности; это разрушает её. Этот параметр носит достаточно общий и расплывчатый характер, далее мы рассмотрим ритм поэзии, поэтической речи, уже более конкретно и существенно.

Литературовед С. Зенкин усматривал в общем принципе стихотворной речи повышенную активизацию всех уровней текста, что делает текст информационно емким. Ритм прозы, как мы писали ранее, категория естественная, ритм прозаического текста сопоставим с ритмом музыкального произведения; ритм же поэтического текста, ритмическая организация и всё, что с ней связано, – абсолютно противоположная категория.

Автор, что следует поэтическому принципу ритмической организации текста, создаёт текст искусственный, текст подчеркнуто художественный. Это не негативная черта поэзии, поскольку поэтическая речь возвышена над бытовой и даже над прозаической. Следуя прозаическому принципу ритмической организации текста, автор наоборот, должен передать ритм максимально естественно.

С понятием «ритм» связаны все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала. По классификации Е. Эткинда, к числу таковых относятся повторы:

- а) тождественных или аналогичных слоговых групп (тонический ритм);
- б) стиховых строк равной длительности (силлабический ритм);
- в) синтаксических конструкций в пределах одной или нескольких соотносимых стиховых строк (синтаксический ритм) ;
- г) звуков в конце строк (рифма);
- д) звуков на равных композиционных местах внутри строк (внутренняя рифма);

е) чередование рифмующих окончаний по положению ударного слога от конца – мужское и женское, мужское и дактилическое, женское и дактилическое и так далее (каталектика);

ж) пауз в конце стиховых строк;

з) пауз словоразделов на равных композиционных местах внутри стиховых строк (цезура);

и) соотношений между синтаксическим строем предложения и метрической основой стиха (интонационный ритм);

к) тождественных или аналогичных стиховых групп (строфический ритм) [36, с. 105-106].

Говоря о метризованной прозе, мы уже упоминали тот момент, что это в первую очередь речь звучащая. Для стихотворной речи, для стихотворного ритма момент звучания гораздо важнее. Именно звучание делает стихи стихами.

Прозаическому тексту для обладания ритмом не обязательно звучать. Да, в случае метризованной прозы, само собой, это качество сохраняется: такая проза обязана звучать. Но если мы, говорим об орнаментальной прозе, о версете (строфической прозе) – то звучание совсем не обязательно, ритм такого текста вполне может восприниматься зрительно.

Поэзия, в своей сущности, концентрируется на звучании. Поэтический текст, утративший своё уникальное, неповторимое звучание (которым, как мы выяснили, его обязаны наделять, см. выше) рискует потерять свою идентичность. Звучание поэзии служит как для создания ритма, так и для создания образов. Для прозы же звучание не является обязательным; прозу делает прозой тот смысл, что вложен в неё, а не то, как он подан. Именно поэтому мы ранее называли ритмичность прозаического текста «обнажением» прозы. Ритм прозы спрятан глубже смысла. При восприятии, при приобретении своей идентичности, сначала проза приобретает смысл, и только потом – ритм. Разумеется, не относится к метризованной та проза, которая использует

принципы поэзии, и потому ближе по восприятию к поэзии. Стихи же без своего звучания не смогут стать стихами, звучание стихов рождает их смысл.

Если поставить в поэзии смысл впереди звучания, при этом, чтобы поэзия не стала прозой, то результатом может стать стихотворение, подобное стихотворению А. Кручёных «дыр бул щил». Или любое другое стихотворение, написанное «заумью».

### **Выводы к первой главе**

В первой главе мы рассмотрели и кратко описали историю исследуемого вопроса. Когда и как возникла ритмическая проза, когда и кто именно поднял вопрос о ритме в прозе. Были проанализированы взгляды на вопрос таких теоретиков, как А. Белый, В. Жирмунский, М. Гиршман, Б. Томашевский, Е. Бойчук и некоторые другие. Также мы коснулись вопроса ритмической прозы в украинской науке. Мы сравнили словарные статьи из разных словарей, вычленили важные черты ритма.

Нами были изучены основные концепции ритма в прозе и их особенности, было проведено сравнение и анализ. Рассмотрели ритм прозы как особую, естественную категорию прозаического текста. Нами было проведено сравнение ритма прозаического текста с ритмом музыкального произведения.

В первой главе мы описали самые яркие и продуктивные формы и способы создания ритма в прозе. Мы рассмотрели метризованную прозу, орнаментальную прозу и версет. В первую очередь мы дали рабочие определения этих видов ритмической прозы, описали то, каким образом и почему прозаический текст, написанный так становится ритмическим, приобретает ритм. Во вторую очередь мы описали естественность таких способов создания ритма. Наиболее естественные средства использует орнаментальная проза, наименее – метризованная. Поскольку, с нашей точки зрения, метризованная строится по образцу поэзии и намеренно возвышается над бытовой речью и прозой.

Отсюда вытекает третий аспект, связанный с направлением нашей работы. Мы сравнили ритм прозы и ритм поэзии и ответили на вопрос, чем же они отличаются, в чём принципиальная разница. Мы пришли к выводу, что поэзия, как уже упоминалась, намеренно искусственная, проза, наоборот, подчёркнуто естественная. Ритм поэзии создаёт звучание, ритм прозы – собственно языковые средства (синтаксис, пунктуация, повторы и т. д.). Также мы рассмотрели классификацию ритма по Е. Эткинду, которую мы считаем наиболее удачной и полной.

## ГЛАВА 2.

### ПОЭТИКА РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ» В КОНТЕКСТЕ РИТМООБРАЗУЮЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ

#### 2.1. Ритмообразующие параметры в романе А. Белого «Петербург»

В первой главе мы очертили главные моменты в вопросе ритма прозы, о том, как ритм может функционировать и какие формы принимать, объяснили, чем он, в сущности, является для прозы. Во второй главе мы рассмотрим ритм прозы не в теории, не абстрактно, а на конкретном примере. И для этих целей нами был выбран роман русского писателя А. Белого «Петербург».

Интерес А. Белого к ритму часто объясняется исследователями, как противостояние в авторе поэта и прозаика, и метризованная проза, ритмическая проза, с которой мы имеем дело – это результат этого противостояния. Действительно, А. Белый, можно сказать, даже больше известен широкому читателю как поэт, а не как прозаик. И, с нашей точки зрения, дело не столько в его внушительном поэтическом наследии, сколько в том, что именно А. Белый был важнейшим теоретиком младших символистов, и именно в его трудах были изложены принципы, по которым и работали символисты, именно на его работы ссылаются при описании символизма образца младших символистов (например, «Символизм», «Символизм как миропонимание», «Символизм и русское искусство», «Почему я стал символистом...» и другие). Ниже представлены поэтическое и прозаическое наследие А. Белого.

Поэтические сборники: 1904 год – «Золото в лазури»; 1909 год – «Пепел»; 1919 год – «Звезда», «Королевна и рыцари»; 1922 год – «После разлуки», «Стихи о России». Прозаические работы: 1909 год – «Серебряный голубь», роман; 1913 год – «Петербург», роман (первая редакция); 1918 год – «Котик Летаев», роман; 1921 год – «Крещёный китаец», роман; 1922 год – «Петербург», роман (вторая редакция); 1926–1932 годы – «Москва» («Московский чудак», «Москва под ударом», «Маски») – роман-эпопея.

Кроме вышеперечисленных работ нельзя не упомянуть три поэмы («Глоссолалия», «Христос воскрес», «Первое свидание») и ряд рассказов, изданных в разные годы («Рассказ №2», «Световая сказка», «Мы ждём его возвращения», «Аргонавты», «Куст», «Горная владычица», «Йог»). Совершенно особое место в творчестве А. Белого отведено для так называемых «симфоний», о которых мы упомянем далее.

Противостояние А. Белого поэта и А. Белого прозаика видно, хотя бы математически: количество созданной прозы не уступает количеству написанной поэзии, но что самое главное – и стихи А. Белого, и его проза являются признанными шедеврами русской литературы и относятся к классике Серебряного века.

Поэтому совсем не удивляет то, что именно А. Белый пришёл к мысли о том, что проза – это сложнейшая поэзия. Эти слова не просто выход для человека, который жаждет внутренней гармонии. Эти слова стали ключом к целому направлению исследований, к исследованиям ритма прозы. В наше время идеи А. Белого и то направление творчества, которое он указал, необычайно важны и актуальны.

Эксперименты А. Белого с ритмом – это даже не эксперименты, это целые пути в литературе, которые он указывал. Скорее это то, как автор фиксирует живой ритм прозы, или же – как он обнажает её перед читателем, позволяя ему почувствовать то самое звучание. Стихи находят множество прочтений: автор, декламатор, читатель... Автор – один, декламаторов может быть больше, чем один, читателей – тем более. Текст прозы – живой, настоящий, естественный, и с точки зрения прочтения, с точки зрения ритма, он воспринимается одинаково; это не ограничение на считывание множества смыслов, но попытка пойти на контакт с читателем, достичь взаимопонимания. Ритм в прозаическом тексте – это близкое присутствие автора. Такими и являются тексты А. Белого.

В первой главе мы рассказали о версете: когда прозаический текст визуально стремится к поэтическому, используя абзац как дополнительное (или

даже основное) средство создания ритма прозы. Говоря о ритме в творчестве А. Белого просто невозможно не упомянуть его текст «Симфония».

А. Белый написал четыре «симфонии»: первая, героическая, вторая, драматическая, третья «Возврат» и «Кубок метелей». Это – ранняя проза автора, например, первую А. Белый написал ещё в 1900 году. Далее мы будем цитировать вторую, драматическую симфонию, но для начала опишем особенности.

Жанр «симфонии» – это одно из самых значительных достижений и открытий Белого-прозаика. Особенностью текста является его организация и деление на музыкальные фразы, как это называл сам автор. Вот что имеется в виду:

*«Если бы снаружи заглянуть к нему в окно, страшно было бы увидеть лицо его, бледное, затененное, усталое.*

*Вечно так же и так же он глядел в дни весенних полнолуний.*

*Его нервы шалили, и он обратился к валерьяновым каплям.*

*А в соседней комнате висело огромное зеркало, отражавшее в себе вечно то же и то же.*

*Там был ужас отсутствия и небытия.*

*Там лежала на столе Критика чистого разума.*

*Была полночь. Улицы опустели» [5, с. 753].*

То есть автор использует в своём тексте короткие сверхфразовые единства для создания музыкального ритма, музыкального звучания, превращения литературного произведения в музыкальное – в симфонию. Визуально это напоминает поэтический текст, но его ритм куда более естественен. Однозначно, на эту форму А. Белый был вдохновлён работами Ф. Ницше. Но такая форма организации была изобретена не А. Белым и даже не Ф. Ницше; впервые такое фиксируется в Библии. Истоки следует искать там. Именно на основе этого Ю. Орлицкий высказывает мысль, что А. Белый и Ф. Ницше – «посредники» между современным читателем и библейским текстом.



По этому же принципу строится и другая форма, про которую мы упоминали в первой главе – версет. Прозаическая симфония А. Белого и версет соотносятся так же, как соотносятся роман и рассказ/новелла, то есть крупная и малая форма. Прозаические симфонии, к сожалению, не получили широкого распространения и остались экспериментами, которые тесно связаны с именем А. Белого. Однако версет как малая форма, на которую повлиял А. Белый и его текст, до сих пор продуктивна и вполне жизнеспособна.

Следуя хронологии дальше нужно говорить о романе «Петербург», но мы позволим отступление от хронологии и в начале скажем о заключительном романе эпопеи «Москва», а именно – «**Маски**».

При прочтении текста даже неопытному читателю бросится в глаза его чёткий, выраженный метр:

*«Первые дни октября; мукомолит, винтит; буераки обметаны инеем; странно торчат в свинцоватую серь.*

*Почтальон – из ворот; он – в ворота; и – видит он: Элеонора Леоновна бегаёт по льду в тоненьких туфельках; носом – в конверт василькового цвета, с печатью; и юбочку темную с розовым отсветом выше колен подобрала, – озирается; в очень цветистенькой кофточке сизо-серизовой: с пятнами рыжими, с крапом; она, как цейлонская бабочка, – в крапе снежинок.*

*Но как же размазались губы?» [5, с. 691 ].*

О тексте «Маски» (и в принципе об эпопее «Москва») А. Белый высказался с долей цинизма, показав несколько небрежное отношение к созданной им метризованной прозе. А именно, он сказал, что *«моя проза – совсем не проза; она – поэма в стихах; она напечатана прозой лишь для экономии места»* [6, с. 115]. В каком-то смысле это делает «Маски» очень грубым образцом метризованной прозы: стихотворный текст, точнее, по словам автора, текст, который должен был быть стихотворным, насильно превращается в прозу. Стоит не забывать, что А. Белый стоял у истоков ритмизации русскоязычной прозы, привнёс очень многое в ритм прозы, заложил основы; кто-то должен был опробовать и такой способ создания ритма в прозе. О

функциях и назначении метризованной прозы мы писали в первой главе; поэтому метризованная проза (даже в каком-то смысле в «Масках») заслуживает называться прозой, а не просто стихами, лишёнными строфики.

Роман «Петербург» (1913, 1922) – это тот текст, который показывает возможности прозы. Показывает то, каким может быть прозаический текст. Этот текст – это явление исключительное, настоящий феномен, который ценен как для русской литературы, так и для мировой. Текст представляет собой обширное полотно и глубокий анализ «души» Петербурга. И, конечно же, души жителя Петербурга.

С нашей точки зрения изучать, предпринимать хоть какие-то попытки понять и осмыслить ритмическую прозу следует начинать с А. Белого и его прозы. Мы уже вскользь упоминали, почему это так: в наследии автора не только собственно литературное творчество, но и научные заметки, эссе и подобное. Автор будто бы помогает читателю понять ритм.

«Мой «Петербург» есть в сущности зафиксированная мгновенно жизнь подсознательная людей, сознанием оторванных от своей стихийности; кто сознательно не вживётся в мир стихийности, того сознание разорвется в стихийном, почему-либо выступившем из берегов сознательности; подлинное место действия романа – душа некоего не данного в романе лица, переутомлённого мозговою работой; а действующие лица – мысленные формы, так сказать, недоплывшие до порога сознания. А быт, «Петербург», провокация с проходящей где-то на фоне романа революцией – только условное одеяние этих мысленных форм», – писал А. Белый о своём романе «Петербург».

Действительно, в случае с романом «Петербург» – лучше автора никто не сможет описать этот текст, именно из рук автора следует брать ключ к пониманию текста. Глядя на тексты, на творчество А. Белого с позиции современного человека мы можем видеть удивительное – удивительно продуктивное – сотрудничество автора и его читателя. Главное, на что нужно обратить внимание с нашей точки зрения – «Петербург» как «зафиксированная мгновенно жизнь подсознательная». Именно для этой «мгновенной фиксации

подсознательной жизни» и потребовалось создание в романе ритма. Это то самое, что позволяет прикоснуться к чему-то живому, настоящему, естественному. «Петербург» – это действительно стихия. Но не та стихия, которую нельзя покорить.

## 2.2. Ритмообразующие параметры в романе А. Белого «Петербург»

«Петербург» А. Белого – это что ни на есть центр. В нём сливается всё, он притягивает в себя все черты времени, синтезируя их. Это выражено и в образной составляющей романа, и в формальной. Например, он объединяет в себе символизм и футуризм.

Такой позиции придерживаются философ Н. Бердяев и исследовательница Е. Жаднова. Первый даже называет А. Белого *«единственным значительным футуристом в русской литературе»* [7, с. 41]. То есть образность романа строится не по мелодичному и мифологическому принципу (как это принято в символистской традиции), а делает основной упор на урбанистичность современных героям Петербурга, на город как город.

Петербург изображается А. Белым, как считает Е. Жаднова, в традициях футуристической и кубистской поэтики. Она указывает на такие примеры из романа: *«Линия полетела за линией: пролетел кусок левого берега – пристанями, парходными трубами полетели пустыри, баржи, заборы...»* [5, 369]. Исследовательница говорит о динамичном, постоянно сменяющемся пейзаже, который рисует автор, а такой художественный метод изображения действительности является ключевым для футуризма. Другой пример, который, по мнению Е. Жадновой, роднит «Петербург» с футуризмом, это наличие в тексте таких моментов, как следующий: *«бесконечность проспекта, возведённого в энную степень»*. Здесь она акцентирует внимание на построение образа на основе математических формул, и подмечает, что *«[итальянские футуристы]любили математические термины и формулы, служившие свидетельством рациональной организации городской жизни»* [14, с. 90].

Организация текста в романе «Петербург» по-настоящему уникальна: там сплетаются не только противоборствующие силы, как футуризм и символизм, но и самые разные способы ритмической организации текста. То, что было описано с теоретической точки зрения, будет продемонстрировано нами и проанализировано на конкретном примере. Синтез разных способов организации текста – это, конечно, то, что несколько разрушает ту самую «естественность» прозаического ритма, однако не в случае А. Белого: его по праву мастерства владения приёмами можно отнести в некий список исключений.

### **Общая характеристика ритма в романе**

Характеризовать параметры ритма в романе А. Белого мы будем в контексте нескольких аспектов: аспект метризованной прозы, аспект орнаментальной прозы и аспект версета. Но прежде всего стоит дать общую характеристику того, как ритм в романе строится, как ритм в романе себя проявляет. Роль ритма в романе заключается в том, чтобы разграничить сцены обыденные, сцены бытовые и сцены возвышенные. Ритм в романе подобен волнам: то текст романа приобретает его и очень выражено, ярко, то ритм текста теряется. По такому же принципу перетекают друг в друга способы организации ритма (а бывает, что и переплетаются, образуя единое целое, сплав). Определённая сцена, мысль, эпизод начинается автором либо с очень сбивчивым, неявным ритмом, либо совсем без него. Но по мере приближения к её концу (или перетекания сцены обыденной в нечто возвышенное и необычное) ритм становится всё более и более ровным, всё более и более выраженным.

Приведём пример такого «волнового» перетекания из прозы обычной в прозу более ритмическую:

*«Это был день чрезвычайностей. И он должен был, разумеется, просиять; он – просиял, разумеется. Уже с самого раннего утра исчезала всякая темнота, и был свет белей электричества, свет дневной; в этом свете заискрилось всё, что могло только искриться: петербургские крыши,*

*петербургские шпицы, петербургские купола. Грянул в полдень пушечный выстрел. В чрезвычайно ясное утро, из-за ослепительно белых простынь, вдруг взлетевших с кровати ослепительной спаленки, выюркнула фигурка – маленькая, во всём белом...» [5, с. 134]*

В начале данного отрывка не прослеживается чёткого ритма: автор использует многосложные слова, слова вводные, определённой системы в чередовании ударных/безударных нет. Но к концу, когда автор касается темы Петербурга, – сразу начинает пробиваться определённый ритм (в основном такое впечатление складывается из-за повторения прилагательного «петербургский») и начиная с «грянул в полдень...» мы можем наблюдать, можем определять на слух и зрительно такой размер, как амфибрахий.

Ритм в романе выражен не только на уровне текста, но даже на уровне его организации, его структуры: подобно строфам, каждая глава разбита на «главки». Этим автор регулирует то, как читатель будет воспринимать смену сцен в романе, это дополнительно организует понимание романа читателем. Между «главками» читатель в любом случае сделает хоть небольшую, но паузу; название каждой «главки» помогает сменить настрой, подготовиться к восприятию чего-то другого, или наоборот, напоминает, что было, с чем связать полученные в будущем знания, на что опереться. А. Белый организует макроритм романа так, что с ним нельзя не считаться. Хотя это значительная часть, но не самая важная. Поэтому нами делается акцент на трёх вышеназванных аспектах.

### **Аспект метризованной прозы**

Пожалуй, самое заметное, самое очевидное в романе «Петербург» – составляющая метризованной прозы. Этот параметр встречается и проходит через весь роман от самого начала вплоть до самого конца, от представления Аполлона Аполлоновича Аблеухова (*«Аполлон Аполлонович Аблеухов был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама. И это не главное: несравненно важнее здесь то, что благородно рожденный предок был Сим, то есть сам прародитель семитских, хесситских и краснокожих народностей»*),

до его «отпуска без срока»: *«Аполлон Аполлонович перебрался в деревню и безвыездно просидел эту зиму в снегах, взявши отпуск без срока; и из отпуска выйдя в отставку».*

Метризованная проза в романе А. Белого выполняет функцию возвышения речи художественной прозы над обычной, бытовой, тем самым формируя образную систему романа. Происходит разграничение сцен бытового описания над сценами с повышенной эмоциональностью, таким образом с помощью метризации прозы структурируется текст. Можно говорить о взаимопроникновении этих двух стихий: стихии быта и стихии возвышенного, иногда бытовые сцены в романе, описанные с использованием метра, играют необычными красками, приобретая большой художественный вес, эмоциональность; то же можно сказать и про сцены чувств, которые описываются Белым без использования метра или другого способа структурирования, организации, ритмизации текста. Говоря о взаимопроникновении стихии бытового и стихии возвышенного, стоит рассмотреть эту сцену:

*«Со стола поднялась холодная длинноногая бронза; ламповый абажур не сверкал фиолетово-розовым тоном, расписанным тонко: секрет этой краски девятнадцатый век потерял; стекло потемнело от времени; тонкая роспись потемнела от времени тоже.*

*Золотые трюмо в оконных простенках отовсюду глотали гостиную зеленоватыми поверхностями зеркал; и вон то – увенчивал крылышком золотощекий амурчик; и вон там – золотого венка и лавры, и розы прободали тяжелые пламена факелов. Меж трюмо отовсюду поблескивал перламутровый столик».* [5, с. 493]

Бытовые элементы (бронза, абажур, трюмо, столик) оживают, приобретают способность двигаться не только образно (см. «бронза поднялась», «золотые трюмо [...] глотали», «столик поблескивал»), но и непосредственно текстом: он становится ритмичен, звучит, как возвышенная речь, как поэзия, как ода. Хотя ничего особенного не происходит: функция этой

сцены только показать, в каком быту живёт семья Аблеуховых. Влияние А. Белого-поэта в таких сценах ощущается очень сильно, сильнее, чем А. Белого-прозаика.

Метризованная проза А. Белого не теряет связь со своими корнями: она остаётся ораторским, риторическим приёмом и, помимо описанных выше функций, функций образной системы, выполняет и функцию «голоса автора». Опять-таки, приведённый выше фрагмент может служить иллюстрацией этого: для семьи Аблеуховых их быт действительно быт, но всё же для большинства читателей (как современных А. Белому, так и следующим поколениям) такая роскошь – это нечто особенное, невиданное. И использование метра позволяет органично передать это: влить в стихию быта что-то возвышенное, но при этом говорить об этом естественно.

Метризованная проза в значительной мере делает «Петербург» текстом звучащим, звучащим в первую очередь в головах читателей. Исходя из количества текста, который написан метризованной прозой, исходя из его важности для формирования сюжета и образности романа, можно сделать вывод, что А. Белый хотел, чтобы его текст звучал именно так, чтобы авторский голос остался таким.

Метризованная проза, в отличие от того же версета, куда сильнее навязывает читателю звучание текста, даже без использования специальных приёмов (аллитерация и ассонанс), показывает это звучание. Сравнивая с версетом можно сказать, что версет даёт некую опору, опору из акцентов, которую оставляет автор для читателя.

Метризованная проза А. Белого превращает его в удивительное полотно, подчёркивает искусство в искусстве. И при этом текст не превращается в просто текст, не становится подчёркнуто текстуальным, и здесь возникает парадокс: ритм, который заимствован у поэзии и призван делать текст искусственным, в стихии прозы превращается в то, что наоборот, делает текст настоящим и живым. Однако не без помощи других аспектов, которые не

случайно есть в этом тексте и без которых метризованная проза не смогла бы так органично смотреться.

### **Аспект орнаментальной прозы**

Другая важная составляющая ритма романа – это орнаментальная проза. Как мы говорили ранее, орнаментальная проза это собственно прозаический ритм, не позаимствованный у поэзии, естественный. Насчёт «Петербурга» исследователи ведут споры: является ли роман метризованной прозой или всё же орнаментальной. Касаясь этого вопроса стоит сказать, что метризованная составляющая романа относится к сфере человеческих чувств, эмоций, к человеческому сознанию, а орнаментальная – больше о городе, о его улицах, знаковых местах, историко-культурном фоне, о петербургском мифе. Орнаментальную прозу можно назвать языком города, языком Петербурга А. Белого. Понятие языка города и души города тесно связаны с таким понятием, как «городской текст», но этому феномену посвящена следующая глава нашей работы. В аспекте орнаментальной прозы А. Белого мы, скорее, касаемся формальной стороны его городского текста, того, как он выражен. Обратимся к примерам из романа:

*«Распространимся более о Петербурге: есть – Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что – то же). На основании тех же суждений **Невский Проспект** есть петербургский **Проспект**.*

***Невский Проспект** обладает разительным свойством: он состоит из пространства для циркуляции публики; нумерованные дома ограничивают его; нумерация идет в порядке домов – и поиски нужного дома весьма облегчаются. **Невский Проспект**, как и всякий **проспект**, есть публичный **проспект**; то есть: **проспект** для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть – гм... да: ...для публики. **Невский Проспект** по вечерам освещается электричеством. Днем же **Невский Проспект** не требует освещения.*



*Невский Проспект* прямолинеен (говоря между нами), потому что он – европейский **проспект**; всякий же европейский **проспект** есть не просто **проспект**, а (как я уже сказал) **проспект** европейский, потому что... да...

Потому что *Невский Проспект* – **прямолинейный проспект**» [5, с. 20].

Центральный образ этого отрывка – Невский Проспект, и А. Белый для его описания прибегает к использованию инструментария орнаментальной прозы. Во-первых, автор постоянно, максимально, насколько это возможно, называет центральный элемент своим именем, не прибегая к местоимениям или заместительным синонимам, даже можно наблюдать интересное противопоставление: Проспект и проспект, некий уникальный Проспект, частный случай проспекта, и просто – проспект, как совокупность множества проспектов, их характерных черт. Во-вторых, создаётся «орнамент»: образ Невского Проспекта обрывает новыми и новыми качествами по ходу раскрытия образа. Так, в первом абзаце образ начинается с того, что «Невский Проспект есть петербургский проспект». В сущности автор обращается к фоновым знаниям читателя, возможно к личному опыту, поскольку прилагательное «петербургский» не даёт никакого представления об описываемом объекте само по себе, однако, в зависимости от опыта и знаний читателя (например, читатель знает архитектуру Петербурга, или же просто видел/бывал на Невском проспекте), может дать какую-то информацию. Далее А. Белый наращивает описание Невского Проспекта: «публичный проспект», «для циркуляции публики», «не требует освещения», «прямолинейный», «европейский». И как результат в конце образ Невского проспекта в сознании читателя совсем не такой, как сначала.

Это достигается путём механизмов орнаментальной прозы: параллелизм, синтаксические повторы, лексические повторы, разного рода перечисления и градации. Ритм основывается на категории повтора, повторяемости. В этом отрывке ярко видно функционирование орнаментальной прозы, как ритм создаётся, как поддерживается и как влияет на образную систему.

## Аспект версета

А. Белый как никто из авторов русской литературы экспериментировал и заигрывал с версетом. Есть как и малые образцы, так и крупные, так называемые «симфонии», которые мы уже упоминали. Разделение текста так, как это делается в версете, позволяет регулировать звучание прозы, поскольку при чтении читатель **обязательно** сделает паузу, перемещая взгляд к следующему абзацу; это позволяет правильно расставлять акценты в произведении и создавать определённое звучание голоса автора. То есть использование версета или его черт – сверхкоротких абзацев – это некий идеальный способ расставлять акцент в нужном месте.

Разумеется, в романе «Петербург» используются элементы, текст не написан так, как написаны «Симфонии». Сверхкороткие абзацы как черта версета играют немаловажную роль при восприятии текста. Приведём некоторые примеры использования автором такого способа создать в тексте ритм. Так, отдельным абзацем представлена фраза *«каково же было общественное положение из небытия восставшего здесь лица?»*. Это – вопросительное предложение, и это является прекрасной иллюстрацией того, о чём мы писали выше. Автор заставляет, вынуждает читателя сделать небольшую паузу, чтобы он мог задуматься над поставленным вопросом. Можно сказать, что читатель втягивается в небольшую игру, автор приглашает его к интерпретации, предлагает ему строить некие догадки, искать ответ на вопрос: каково же было общественное положение этого лица. Стоит отметить, что конкретно в этом примере А. Белый позволяет себе обмануть ожидания читателя, поскольку в следующем абзаце, в самом начале, он называет данный вопрос «неуместным».

Другое применение сверхкороткого, версетного абзаца, у А. Белого тоже встречается: в той же главе он использует его для выделения важных черт в образе персонажа. Так, отдельным абзацем представлена немаловажная черта Аполлона Аполлоновича: *«словом, был главой Учреждения, известного вам»*. Здесь А. Белый не играет с читателем, не приглашает его интерпретировать

текст, а, можно сказать, подаёт некий сигнал, что этот элемент следует запомнить. Опять-таки, А. Белый регулирует этим ритм своего текста, замедляет его, давая читателю возможность сконцентрироваться на важной детали.

Также можно отметить использование сверхкоротких абзацев как неких «финальных аккордов». Это достаточно распространено в литературе, что абсолютно не удивительно: текст рано или поздно должен закончиться. Совершенно банальный пример: детские книжки часто заканчиваются словом «конец» после текста. Сказки имеют традиционный конец в виде слов «и жили они долго и счастливо», или, как вариант, когда рассказчик связывает себя с происходящим в сказке: «и я там был, мёд-пиво пил». В литературе, рассчитанной не на детей, авторы обычно таким не пользуются (если что-то не обыгрывается иронично). Поэтому у многих авторов финальные абзацы, будь то глава или текст целиком, существенно короче.

Текст Белого, как мы упоминали, помимо глав делится ещё и на «главки», и вот для некоторых главок он использует сверхкороткие абзацы, как, например, *«Аполлон Аполлонович поднял лысую голову и прошёл вон из комнаты»* или *«Аполлон Аполлонович, взяв цилиндр, прошёл в открытую дверь»*.

### **2.3. Влияние прозаического ритма писателя на создание образной системы романа «Петербург»**

*«Три основных персонажа романа», – пишет Е. Фёдорова – «сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов, его сын Николай Аполлонович и террорист-провокатор Александр Дудкин – переживают моменты, в которых подсознание играет главенствующую роль: это сновидения Аполлона Аполлоновича (главка «Второе пространство сенатора» во второй главе), состояния бреда Николая Аполлоновича (главки «Пепп Пеппович Пепп» и «Страшный Суд» в пятой главе) и галлюцинации Александра Дудкина (главки*

*«Мертвый луч падал в окошко», «Петербург», «Чердак» в шестой главе и главка «Перспектива» в седьмой главе)» [38, с. 26].*

А. Белый нацелен «внутри» своих персонажей, его цель это не столько показать реальный образ, сколько показать подсознание, то, что внутри, то, что скрыто от глаза. Именно сознание и подсознание ставится во главу угла. Да, здесь автор не стремится в поисках каких-то принципиально новых средств и способов: в тех же указанных Е. Фёдоровой главках используется так называемый «поток сознания». Он едва ли сопоставим с «классическими» примерами М. Пруста, В. Вулф или Д. Джойса, поскольку не весь роман написан с использованием творческого метода потока сознания, а лишь отдельные его части.

Персонажи изображаются через их сознание. Как известно, увидеть, услышать или пощупать чужое сознание нельзя, так как сознание это вещь нематериальная. Но его можно почувствовать. И для нашего исследования интересно то, как А. Белый использует возможности ритма прозы, чтобы показать это, чтобы помочь читателю прикоснуться к сознанию и подсознанию героев.

Вслед за Е. Фёдоровой мы рассмотрим указанные ей моменты и главы (главки), но с ритмической точки зрения, то есть ответим на вопрос, как ритм влияет на изображение персонажей, как отличается текст, который описывает внешний мир или рассказывает о нём от текста, который обращён внутрь героя произведения, какими ритмическими параметрами он обладает.

#### *1) Два «ритмических пространства» Аполлона Аполлоновича Аплеухова*

Закрывающая главка третьей главы романа «Петербург» «Второе пространство сенатора» условно разделена на два пространства, если называть их вслед за автором – то, соответственно, первое и второе. *«Второе пространство сенатора», – пишет А. Белый, – «страна každоночных сенаторских путешествий».* Однако определения первого пространства в тексте романа нет, по крайней мере – не такое, как в случае со вторым. Да, можно найти следующее: *«[первое пространство] материальное (стенки*

*комнат и стенки кареты)...*» [5, с. 164]. Первое и второе пространство противопоставлены автором как «духовное» и «материальное». И это так же выражено и с ритмической стороны. Если обратимся к началу главки, то мы увидим, как А. Белый подчёркнуто ломает ритм: вместо попытки звуковой организации (аллитерации, ассонансы...), вместо орнаментальности в виде повторов – совершенно противоположное, обилие длинных слов, некоторой научной сухости текста. Например: «взаимно перпендикулярные стенки», «камердинер окрапливал пульверизатором», «тройной одеколон Петербургской химической лаборатории»...

Такие слова трудно организовать в некий ритмический рисунок, о такие слова спотыкается взгляд, такой текст режет слух. И всё это (вплоть до сверхкороткого абзаца «Мы ответим») – описание того самого первого пространства сенатора, которое, как мы выяснили, является миром материальным. При переходе в другой мир, другое пространство, говоря словами автора, текст меняется: в нём появляется ритм, орнаментальность.

*«Ну, как бы сказать: над головою сенатора Аблеухова глаза сенатора Аблеухова видели странные токи: блики, блески, туманные, радужно заплывавшие пятна, исходящие из крутящихся центров, заволакивали в сумраке пределы материальных пространств; так в пространстве роилось пространство, и это последнее, заслоняя все прочее, в свою очередь убежало в безмерности зыблемых, колыхаемых перспектив, состоящих... ну, будто из елочной канители, из звездочек, искорок, огонечков»* [5, с. 165].

Во-первых, говоря конкретно об этом эпизоде, эпизоде перехода от пространства к пространству, сразу можем отметить некую цикличность, повторяемость: эпизод начинается с разговорной конструкции «Ну, ...» и подобной конструкцией заканчивается.

Во-вторых – повторы, очень заметные, расположенные очень близко и тесно друг к другу, как, например в начале: «*над головою сенатора Аблеухова глаза сенатора Аблеухова...*» или в середине отрывка «*..пределы материальных пространств; так в пространстве роилось пространство*».

И в-третьих – это перечисление как описание того, что видит сенатор Аблеухов, что тоже является чертой орнаментальности прозы. В данном контексте имеем право утверждать, что это и мироощущение персонажа, сенатора Аблеухова, ритм, именно такой ритм, оказывает непосредственное влияние на его восприятие мира. В случае первых двух черт – это, действительно, видит читатель, это для читателя, но никак не для персонажа, однако моменты как *«странные токи: блики, блески, туманные, радужно заплывавшие пятна, исходящие из крутящихся центров»* и *«убегало в безмерности зыблемых, колыхаемых перспектив, состоящих... ну, будто из елочной канители, из звездочек, искорок, огонечков»* – это непосредственно мироощущение персонажа, сенатора Аблеухова.

Описанные аспекты можно соотнести с построением текста всей главки, а не только с этим конкретным эпизодом в ней. Подводя небольшой итог по «ритмическим пространствам» можно сказать, что влияние ритма на образ персонажа (и читательское восприятие этого персонажа) непосредственное, так как именно с помощью ритмических средств, средств орнаментальной прозы и реже – сверхкоротких абзацев, создаётся то самое, «второе пространство сенатора», которое является центральным образом главки.

2) *Метризованная проза и «Пепп Пеппович Пепп». Ритм «Страшного суда» и сознание Николая Аблеухова*

Главка «Пепп Пеппович Пепп» – яркий образец метризованной прозы в романе. Мы говорили о волновом перетекании видов ритма, о соотношении разных видов, много писали о том, как работает орнаментальность и для чего она нужна. И рассматривать метризованную прозу лучше всего именно на примере этой главки.

В главке «Пепп Пеппович Пепп» происходит смещение: смещение с образа Николая Аполлоновича, изображения его сознания, на образ сардинницы (на самом деле самодельной бомбы с часовым механизмом).

*«..сардинница, как сардинница: блестящая, круглогранная...»*

*Нет – нет – нет!*

*Не сардинница, а сардинница ужасного содержания!» [5, с. 286].*

С этой сардинницей (автор подчёркивает её чужеродность и странность, подбирая эпитет «круглогранная») и связано состояние бреда Николая Аполлоновича. Метризованная проза здесь подчёркивает то, что состояние персонажа и образы, которые он в этом состоянии видит, мысли, которые ему приходят в этом состоянии приходят – это нечто нереальное. Метризованная проза, текст, который создаётся с помощью неё, всегда резко противопоставлен тексту бытовому, тексту обычному. Не суть важно, устный это текст, или текст письменный. Эта особенность как никогда кстати подходит для целей А. Белого, которые он преследует, создавая эту главку. Читатель, воспринимая этот текст, должен понять: это – ненастоящее, это – домыслы, фантазии, бред, порождённый состоянием стресса, потрясения. При этом делать их сюрреалистичными и гротескными, подчёркнуто сюрреалистичными и гротескными, автор явно не хотел (пострадает восприятие). Именно поэтому оптимальным решением было использовать метризованную прозу. В этот раз противопоставление текста не такое явное: ритмический текст не противопоставляется тексту не ритмичному в этой же главе, но противопоставляется где-то за рамками самого текста, где-то в читательском восприятии. Самый яркий и центральный момент в «состоянии бреда» Николая Аполлоновича:

*«...– до мига, до мига, когда... – ужасное содержание сардинницы безобразно вдруг вспучится; кинется – расширяться без меры; и тогда, и тогда: разлетится сардинница...*

*– струи ужасного содержания как-то прытко раскинутся по кругам, разрывая на части с бурным грохотом столик: что-то лопнет в нем, хлопнув, и тело – будет тоже разорвано; вместе с щепками, вместе с брызнувшим во все стороны газом оно разбросается омерзительной кровавою слякотью на стенных холодных камнях...*

*– в сотую долю секунды все то совершится: в сотую долю секунды провалятся стены, а ужасное содержание, ширясь, ширясь и ширясь, свиснет в тусклое небо щепками, кровью и камнем.*

*В тусклое небо стремительно разовьются косматые дымы, впустив хвосты на Неву... Что ж он сделал, что сделал он?» [5, с. 287].*

Этот эпизод, эпизод, когда Николай Аполлонович представляет, что станет с «сардинницей ужасного содержания», во-первых, обладает метром (с дополнительной звуковой организацией), во-вторых – разбит на некое подобие стихотворных строф. Это дополнительно как бы подчёркивает то, что это, то есть описываемое, не более, чем фантазии, фантазии, переходящие в бред. Метр придаёт некой театральности, как будто бы этот эпизод написал для декламации со сцены оратором.

Образы в романе имеют реальную сторону, то есть то, что изображается и происходит в самом деле, и сторону ирреальную: что-то из глубины сознания, или же с его поверхности. Сцены романа «Петербург» в большинстве своём достаточно бытовые: персонажи перемещаются в пространстве города, персонажи занимаются своей работой, общаются и так далее. Но обратив внимание на ритмическую организацию, на язык А. Белого можно ощутить волнение, движение сознания его героев, центральных образов романа.

И конечно же ощущается это волнение особенно остро в некие переломные для персонажа моменты, когда он находится в состоянии стресса или же, возвращаясь к Е. Фёдоровой, состоянии бреда, как, например, в главке «Страшный суд»:

*«Вот в таком состоянии он сидел перед сардинницей: видел – не видел – он; слышал – не слышал; будто в ту неживую минуту, когда в чёрное объятие кресла грянулось это усталое тело, грянулся этот дух прямо с паркетиков пола в неживое какое-то море, в абсолютный нуль градусов; и видел – не видел: нет, видел. Когда усталая голова склонилась неслышно на стол (на сардинницу), то в открытую дверь коридора гляделось бездонное, странное,*



*что Николай Аполлонович постарался откинуть, переходя к текущему делу...»*  
[5, с. 289].

Автор описывает, как его персонаж, Николай Аполлонович, сидит за столом в кресле. Но при чтении перед нами предстаёт не мужчина, сидящий в кресле, а образ его сознания: как ним осознаётся это кресло, его «чёрное объятие», как он видит окружение, «паркетки пола» и нечто «бездонное, странное» в коридоре. На первый план, конечно, выходят яркие образы и сравнения, но ритм, который здесь получается рваным из-за обилия тире, играет не менее важную роль.

При чтении такого текста, с обилием тире и точками с запятыми, читатель делает соответствующие паузы. И такой ритм чтения и ритм текст создают эффект, будто человек, о котором идёт речь, спохватывается, пытается не выпасть из действительности и не впасть в забытие. Об этом, собственно, и идёт речь в приведённом отрывке. И благодаря ритму мы можем прочувствовать этот эффект гораздо сильнее.

### *3) Александр Дудкин и выход из галлюцинаций в главке «Чердак»*

Примечательна главка «Чердак»: не столько в контексте всего произведения, сколько в контексте применения сверхкороткого абзаца как средства организации ритма. Для начала необходимо дать контекст происходящего: Александр Дудкин – персонаж романа «Петербург», террорист, встречается с господином Шишнарфиевым, который оказывается господином Шишнарфнэ. Александр Дудкин должен помнить его, и вспоминает, но испытывает страх, это происходит в течение двух главок («Мёртвый луч падал в окошко» и «Петербург»), в конце выясняется, что этот господин, будь он Шишнарфиев или же Шишнарфнэ, не более, чем галлюцинация Дудкина, которую он сам «позвал из глубин сознания», использовав слово «Енфраншиш». Стоит сказать, что в этих главках мы как никогда глубоко погружаемся в сознание персонажа в романе: мы буквально видим тот мир, который оно порождает.

Выход из галлюцинации – процесс не моментальный, и из-за сформировавшейся близости и читатель, и персонаж переживают это состояние. Поэтому Андрею Белому необходимо найти то самое средство изображения, которое поможет этому туману галлюцинаций рассеяться, создать новый мир.

Чердак становится неким местом, где Дудкин спасается. В сверхкоротких абзацах, которые повторяются, а потом начинают чередоваться со «звучанием» песни, читатель может увидеть опору, опору, которая показывает реальный мир. Из мира нервных галлюцинаций персонаж, и вместе с ним читатель, оказывается в спокойном мире чердака. Поэтому очень важно показать такие вещи, как «за собою захлопнул дверь», «пусто – всё», «словом, все обыденные домовые звуки: и бояться их – нечего», «и бурлила Нева»... Всё это оформлено Андреем Белым в отдельные абзацы. Акцент ставится именно на обыденности и спокойствии, о том, что мир, реальный мир, не так страшен, как выглядит в галлюцинациях. Персонаж, Дудкин, осознаёт это постепенно: он видит тот мир своими глазами, читатель же видит текст. И в тексте такое оформление, такие акценты помогают перестроиться в то самое спокойствие, перейти из одного мира в другой.

### **Выводы ко второй главе.**

Во второй главе мы рассказали об Андрее Белом и его экспериментах с ритмом, показали, как это было реализовано им в разных работах на разных этапах творчества. Привели его короткую биографию и основные работы, описали направление его экспериментов в области ритма и в целом его творческие интересы, взгляды на творчество.

Нами был проанализирован роман «Петербург» в контексте ритма прозы: мы рассмотрели, как Андрей Белый подходит к ритму, какие аспекты задействует, дали общую характеристику ритма в романе. Мы изучили влияние и роль орнаментальной прозы (собственно прозаический ритм), изучили метризованную прозу и роль сверхкоротких абзацев, которую мы назвали

аспектом версета и пришли к выводу, что можно считать их следом версета в тексте романа Андрея Белого.

Так же мы проанализировали влияние ритма на образную систему романа: проанализировали его в контексте основных персонажей (Николай Аполлонович, Аполлон Аполлонович, Александр Иванович) и некоторых важных, связанных с ними образами (например, образ сардинницы или второе пространство сенатора). Было установлено, что ритм связан с сознанием персонажей, проанализировано его влияние на отражение психологического состояния героев, его влияние на сознание персонажей.

Ритм влияет непосредственно на текстовую составляющую образа, то есть роль ритма в образной системе романа – ключевая, именно благодаря ритму читатель может видеть персонажей такими, какими видит. Ритм для Андрея Белого – некое универсальное средство присутствовать в романе, указывая читателю на важнейшие детали, формируя его восприятие.

## ГЛАВА 3. ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ «ГОРОДСКОГО ТЕКСТА»

### 3.1. «Городской текст» (к постановке проблемы)

Исторический процесс возникновения и функционирования городов называется *урбогенезом*, исторический процесс быстрого роста и развития городов – *урбанизация*.

С развитием общества возрастает роль города: этой тенденцией и было отмечено начало XX века, города стали центрами человеческой жизни; это время связано с урбанизацией, с массовой индустриализацией общества. Происходит множество важных открытий, научно-технический прогресс движется, темп жизни (особенно в городе) становится совершенно другим; в жизни людей наступают связанные с этим необратимые перемены, самая важная, пожалуй, это формирование нового человека – «горожанина», некое переосмысление того, что в это вкладывается. Снижение роли села, теперь городское пространство выходит на первый план, город и его жители приобретают силу и диктуют правила.

Настолько ощутимые перемены, хотя точнее будет назвать их потрясения в данном контексте, не могли не оставить следа на человеке: как каком-то конкретном, так и человеке в широком смысле этого слова. Да, это подводит нас к тому, что все перемены, все потрясения, все изменения, которые пережил и ощутил человек, нуждались и даже требовали осмысления. И здесь начинается разговор о «городском тексте».

«Человек», – пишет исследовательница В. Фоменко, – «строитель города, но в то же время город создаёт нового человека – горожанина». И, следовательно, «городской текст» при рассмотрении в таком ключе превращается в осмысление и изучение не только города, но и себя самого. Это может принимать как творческую форму, так и форму научную.

«Городской текст», можно сказать, один из тех феноменов, который должен был появиться, один из тех феноменов, существование которого вполне

закономерно. Можно считать, что «городской текст» как явление зародился в начале XX века: именно тогда появляются и первые произведения, в которых можно найти черты «городского текста», и первые попытки осмыслить данное явление с научной точки зрения.

Начало изучения «городского текста» и «души города» было положено М. Анциферовым и И. Гревсом. Также разные «городские тексты» изучали такие исследователи, как Ю. Лотман, В. Топоров («петербургский текст»), Т. Цивьян («венецианский текст» А. Ахматовой), В. Абашев («пермский текст»), Т. Возняк («львовский текст»), О. Филатова («киевский текст») и другие.

Впервые о «городском тексте» (не о термине, но о сущности) заговорили в контексте «экскурсионного метода» изучения текста, который был сформирован в работах М. Анциферова и И. Гревса. Сам термин «городской текст» связывают со второй половиной XX века и работами В. Топорова. Именно он излагает содержание термина «городской текст» на примере «петербургского текста» следующим образом: *«Как и всякий другой город, Петербург имеет свой «язык». Он говорит нам своими улицами, площадями, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определённая система знаков, реализуемая в тексте»* [34, с. 4–5].

Это применимо ко всем городам, к любым городам, поскольку каждый город имеет и свой особый язык, каким его следует описывать и на каком он говорит с читателями и героями, каждый город можно превратить в особую систему знаков, о которой и говорит исследователь, каждый город обладает своей историей, которая является как его неотъемлемой частью, так и становится составляющей текста, с которой не считаться невозможно. Это и чувствуют, видят многие писатели. Знание истории города, его особенностей, его фольклора и культуры – это дополнительный ключ для читателя к

пониманию героев и, если говорить шире, смысла текста. Для автора «городской текст» это целый художественный план любого текста, в который можно поместить идеи и смыслы, через который можно донести читателям нужную автору мысль.

В более общих чертах, и, следовательно, более широко термин определяет исследовательница Н. Шмидт: «Городской текст» – это комплекс образов (концептов), мотивов, сюжетов, который воплощает авторскую модель городского бытия – как в общих, так и в частных его проявлениях [41, с. 2]. Такое определение более рабочее и его легче воспринимать и применять в дальнейшем, поскольку определение Топорова слишком привязано к Петербургу и вызывает стойкую ассоциацию с ним. Петербург – это город необычайно знаковый для русской культуры и не только, знаковый для многих как русских, так и украинских авторов, город, у которого богатая история. Именно поэтому определение сложно перенести на город, который просто моложе или меньше Петербурга, которому «не повезло» или который «не успел» приобрести такие качества.

Подводя небольшой итог, можно сказать, что «городской текст» – это тот самый, особый язык, на котором город говорит с читателем (или с персонажами произведения); этот же язык используется и для описания (изучения) города.

В литературе «городской текст», самые яркие образцы литературного творчества с этим феноменом, тоже относятся к началу XX века. В этот период тема города привлекает к себе много самых разных писателей. Яркие литературные произведения с «городским текстом» – это, конечно, же «Петербург» и «Маски» Андрея Белого, «Голем» Г. Майринка, «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф, «Улисс» и «Дублинцы» Джеймса Джойса. Отдельно стоит упомянуть украинских авторов, в творчестве которых появлялся «городской текст»: в первую очередь это В. Подмогильный и его интеллектуальный роман (укр.) «Місто», но нельзя не упомянуть и П. Кулиша, для которого оппозиция «город-село» играла важную роль. Другой видный писатель – это В. Домонтович и его роман «Доктор Серафикус». Украинскими

авторами город осмыслялся с некоторой болью и вызывал у них определённое отторжение (например, образ железной руки города у М. Коцюбинского) и украинская проза и поэзия была нацелена на традицию и на сельские мотивы.

Осмысление темы города и использование «городского текста» не ограничивается только этим временем: это трансформируется, эволюционирует и многие авторы до сих пор прибегают к этому. Из примеров можем привести М. Брэдбери «Профессор Криминале» (образ города рассматривается как симулякр), «Осень в Петербурге» Кутзее (создаётся Петербург времён Достоевского), И Цзян «Молчаливый странник в Лондоне» (восприятие европейского города и его нравов через призму восточного видения).

«Городской текст» – это важное направление в исследовании текстов. Несомненно, некоторые тексты, например, названные, более интересны и многогранны в плане исследования, некоторые – менее, ввиду ряда объективных причин, например, если место действия умышленно не названо – то и материала для исследований, как такового, не будет; или же город может отходить на второй план и на третий план, не выдерживая конкуренцию с другими составляющими, которым автор уделяет время, например, роман «Амадока» украинской писательницы С. Андрухович.

Вернёмся к вопросу о том, как был представлен «городской текст» в начале XX века и как в разных литературных традициях он был осмыслен, как была разработана эта тема.

Если мы говорим о европейской традиции и творческом осмыслении темы города – то здесь прослеживается связь, в первую очередь, с эстетикой экспрессионизма. Действительно, пожалуй, ни одно художественное направление в эпоху модернизма не принимали так, как приняли экспрессионизм. Экспрессионизм стал нормой переживаний целой эпохи, стал её миропониманием. Действительно, в исследованиях (например, Ю. Клен, В. Зокель, Ю. Стефанник и др.) экспрессионистская проза предстаёт как явление, в каком-то смысле спорное, но сказать точнее – «специфичное», сравнимое, к примеру, с символистским романом, когда творческий метод

сначала получает широкое распространение в поэзии, и только потом постепенно переходит на прозу.

Говоря о конкретных примерах в европейской литературе – можно сказать о Г. Майринке. В его творчестве очень интересно отразился экспрессионизм, его влияние на изображение города: автор подарил нам мистическую, даже мифическую, Прагу в романе «Голем». Мы считаем Г. Майринка очень показательным европейским автором в этом вопросе. Стоит оговориться, что именно в контексте начала XX века и модернизма, в современной литературе о городе, с городским текстом, европейские авторы отходят от этого.

В украинской традиции к «городскому тексту» обращались настороженно: ввиду политической и общественной ситуации город воспринимался как носитель чужой культуры, культуры, которая стремится если не уничтожить, то каким-то образом подмять под себя украинскую. Однако не значит, что такие тексты не появлялись и таких текстов не было совсем. Так сложилось, что в украинской литературе «городской текст» оказался связан с интеллектуальным романом и именами таких авторов, как В. Подмогильный и В. Домонтович (романы «Місто» и «Доктор Серафікус» соответственно). И, в связи с этим, «городской текст» в привычном понимании немного отходил на задний план, уступая философскому осмыслению концепта города, уступая место анализу и изучению этого самого города. Можно сказать, что в этом и есть специфика украинского «городского текста»: он философский, его цель – это анализ и изучение разных аспектов города, его влияние на человека и его влияние на культуру.

«Городской текст» в русской литературе тесно связан с символистским романом с одной стороны, и русскими футуристами – с другой, хотя попытки осмыслить город были и до Серебряного века, до модернизма, например, у Некрасова, у Пушкина и у других русских авторов.

Футуристы первые в русской литературе решили воспеть город, процесс урбанизации и новую, городскую жизнь. Именно эта индустриальная



романтика подталкивала русских футуристов создавать свои произведения. Как известно – футуризм оставил нам богатое поэтическое наследие, однако футуристической прозы практически нет и знаковых прозаических текстов русский футуризм после себя не оставил.

«Старшие» символисты тоже стремились осмыслить город в своём творчестве: здесь стоит отдельно выделить З. Гиппиус и В. Брюсова. В случае первой начинается разговор о «петербургском тексте», в случае В. Брюсова исследователи сходятся во мнении, что он своего рода первопроходец в «городском тексте», однако это можно сказать с трудом. Проблема кроется не в самом В. Брюсове, а, скорее, в творческом методе символистов, их подходе к творческому осмыслению: их город не конкретен, он абстрактен, он превращается в символ, становится похожим на все города и ни на один. Да, у символистов был неподдельный интерес к городу, но футуристы всё же первые показали его настоящим, полюбили город в городе.

Если футуристы не оставили после себя знаковых прозаических текстов, то с символистами ситуация ровно противоположная: от них осталось очень богатое прозаическое наследие. Это и романы В. Брюсова (например, «Огненный ангел»), это и богатейшее прозаическое наследие Д. Мережковского, некоторые работы З. Гиппиус. Но для этого исследования и для «городского текста» в целом интересны не они, интересна не их поэзия, а проза символиста, но уже младшего – Андрея Белого. Речь идет о его текстах и в частности – о романе «Петербург».

В первую очередь уникальным этот текст делает своеобразный синтез символизма и футуризма. Вообще первым Андрея Белого «настоящим футуристом» назвал философ Н. Бердяев, как мы уже упоминали в этой работе. Анализ в этом направлении много позже провела исследовательница Е. Жаднова, чью точку зрения мы и наследуем.

Петербург изображается А. Белым, как считает Е. Жаднова, в традициях футуристической и кубистской поэтики. Об этом было упомянуто ранее в этой работе, были приведены цитаты из романа, которые исследовательница отнесла

к футуризму. Мы же хотим обратить внимание всё же на то, что ближе к цели нашей работы.

Петербург Андрея Белого, то есть город, не лишён поэтичности, свойственной символизму: это и орнаментальная, и метризованная проза, о которых мы рассказывали в первом разделе данной работы. В этом и заключается синтез, слияние двух сильных модернистских течений Серебряного века. И это, с нашей точки зрения, как никогда точно помогает отразить сущность города: устремлённый в будущее футуризм, влюблённый в город и считающий его вершиной красоты с одной стороны, и устремлённый в вечность символизм, со своей чуткостью и вниманием к цвету, к музыке, к образам и их смыслам, значениям, которые ставятся во главу угла.

### **3.2. «Городской текст» в литературоведческих исследованиях**

Традиционно считается, что изучение феномена «городского текста» было заложено исследователями И. Гревсом и Н. Анциферовым. Их работы тесно связаны, постоянно перекликаются друг с другом и друг друга дополняют. Н. Анциферов был учеником И. Гревса, поэтому такое взаимодействие между исследователями, такое отношение вполне закономерно. Отличия, конечно, были, и связаны они в первую очередь с областью науки, к которой больше тяготел один и другой: Н. Анциферов писал больше о литературе, И. Гревс больше интересовался историей.

Разрабатывали они одну и ту же концепцию, которая, к слову, в последнее время фигурирует не только в научных работах по литературе, а и в теоретических работах по организации путешествий и туризма. Действительно, метод, который предлагали И. Гревс и Н. Анциферов носил название «экскурсионный метод» изучения текста. Суть заключалась в том, что текст изучается методом экскурсии, то есть некой прогулки с целью изучения. Читатель знакомится с текстом как турист на экскурсии. Разумеется, речь идёт про реальные места, описанные в тексте. По городу из текста можно прогуляться точно так же, как по городу настоящему. Город в тексте точно так

же можно изучить, как и город настоящий. Но главная цель для исследователей была не просто рассматривать, разглядывать город и сопоставлять его с настоящим, нет; главной целью было изучить душу города, которая как раз таки и ощущалась в текстах, связанных с этим городом.

Исследователей интересовали города Италии, Н. Анциферова отдельно – Петербург. Даже его самая известная книга, самая знаковая работа, носит название «Душа Петербурга». Поэтому Н. Анциферов знаковая фигура не только для «городского текста» как такового, но и отдельно для его вида, «петербургского текста».

Несмотря на серьёзный вклад исследователей в научную проблему, всё же оставались вопросы, которые необходимо было решить. Нужно было выделить предмет изучения из ряда схожих явлений и, конечно же, нужно было дать этому название: исследователи не дали название «городской текст», оно было придумано немного позже. Нужно было сформировать характерные черты явления, в общем – не подходить к проблеме как к чему-то, что понимается само собой. Да, на этом этапе кажется, что экскурсия по городу в тексте – это нечто понятное, потому что город-то существует, и важнее обратить внимание на «душу» города. Однако это не совсем так и игнорировать этот аспект можно, но не вечность.

Другое очень важное имя в изучении «городского текста» – это В. Топоров. С его именем в принципе связывают появление термина «городской текст» в науке. В. Топоров как раз решил те самые названные выше проблемы: он подошёл к «городскому тексту» как тексту, рассматривал его как особый язык, некий самобытный текст. Мы упоминали его ранее в этой работе, поскольку его определение, которое он вывел для «петербургского текста» оказалось крайне ёмким, точным и подходящим для описания почти любого города. Да, возникает вопрос к этому определению, поскольку если что-то может объяснить всё, то оно не объясняет ничего. Следует понимать, что изучать «городской текст» как некое глобальное, тотальное явление, во-первых, почти невозможно, а во-вторых – крайне непродуктивно. Причина проста: не

существует никакого «глобального» города, который покрывает собой всю планету. Поэтому предмета для глобальных рассуждений нет; однако существует множество «локальных». Киев, Львов, Петербург, Москва, Лондон, Пекин и многие другие города, которые могут обладать тем языком «улиц, площадей, памятников» о котором и писал в своих работах В. Топоров.

Исследователь подчеркнул текстуальность проблемы: он заставил всех посмотреть, присмотреться к городу именно как к тексту. Возможно, даже именно этот момент в литературоведении мы можем назвать по-настоящему рождением «городского текста». В. Топоровым так же был указан путь изучения: рассмотрение «городского текста» на примере отдельных городов, а не вообще. Исследователь занимался именно Петербургом и внёс очень многое в это направление.

На современном этапе хочется упомянуть таких исследовательниц, как Н. Шмидт и Е. Жаднова. В своей диссертацией Н. Шмидт представила процесс осмысления положений «городского текста» в русском модернизме, и, кроме этого, в работе исследовательница попыталась вывести некое «рабочее» определение для феномена как такового, то есть для облегчения восприятия не в глобальном, но в некоем общем смысле. Н. Шмидт направлена больше на поэзию, что действительно важно, поскольку традиционно «городской текст» относят к прозе, но он прекрасно себя чувствует, мастерски воплощается в поэзии. Однако проза «перетягивает» внимание на себя.

Е. Жаднова примечательна своей статьёй о футуристической поэтике романа «Петербург». Там же она касается «городского текста» как явления футуристической поэтики. Традиционно Андрей Белый, автор одного из наиболее значительных романов с «городским текстом», автор «русского Улисса», относится к символистам, и всё, что он делает, само собой понимается как нечто символистское. Однако это не так, и футуризм в вопросах города намного перспективнее, ярче и показательней.

Исследовательницы Н. Шмидт и Е. Жаднова указывают на современное движение в области изучения «городского текста»: очень интересно и важно

понимать, как город соотносится с разными эстетическими взглядами. То есть следует изучать город в связи с направлением, к которому был причастен автор, в связи с его взглядами, сравнивать поэтику разных текстов, чтоб понимать, какие стороны может приобретать концепт города, как может изменяться привычный нам язык.

### **3.3. Роман А. Белого «Петербург» как «петербургский текст»**

Роман А. Белого «Петербург» как раз и является примером такого явления, как «петербургский текст». Является примером того, как писатель видит и ощущает город. Роман происходит в этом городе, и город тоже происходит в романе. Потому что город для автора – не просто город, а сплетение мифа и жизни, реального и ирреального, сплетение собственно городской природы и природы человеческой; город обладает душой, но при этом сам является неким центром, культурологическим, историческим, мифологическим, вокруг которого и в котором происходит жизнь, вокруг которого строятся конфликты и происходят события романа.

Традиционно считается, что «петербургский текст» начинается от А. Пушкина и его «Медного всадника». В нём заложены все важные черты Петербургского мифа, все характерные особенности, которые отражаются как в текстах авторов из примерно того же временного периода, например, таких же важных и знаковых тексты Ф. Достоевского и Н. Гоголя, так и у писателей, живших много позже (Андрей Белый) и, конечно же, у современных авторов.

Чертами «петербургского текста» традиционно считаются оппозиция «центр-периферия», и заложенные «Медным всадником» мотивы, а именно: а) мотив стихии. Это можно отнести и к самому Петербургу, Петербург как некая могущественная и особенная стихия, но скорее это о «внутренней» стороне города: это люди, это события, которые происходят в городе; б) мотив власти. Самый гибкий мотив из всех, может проявляться самыми разными способами, например, у Андрея Белого мотив власти приобретает некую инфернальность и демоничность; в) мотив абсурдности, иллюзорности. Для «петербургского

текста» характерен сдвиг, сдвиг между мирами, миром реальным и ирреальным. Может выражаться, например, в сновидениях героях, изменённых психических состояниях. Это детально разбиралось в прошлой главе, но в контексте вопросов ритма.

Петербург изображается А. Белым необычайно поэтично. Это напрямую связано с понятиями ритмическая и орнаментальная проза. Текст А. Белого – ритмичен и при этом образы в нём строятся по образцу поэтических, то есть язык романа возвышен над простым, бытовым, и даже присутствующие элементы народной, бытовой речи выглядят по-особому, приобретают яркую поэтическую окраску.

Организация текста в романе «Петербург» по-настоящему уникальна. Можно сказать, что душу людей, душу города автора ощущал, как ощущают символисты, а город и городскую жизнь он ощущал как настоящий футурист. Душа человека и города для А. Белого – неизведанная, поэтичная, красивая. В подтверждение этому можно привести, во-первых, ярко выраженную ритмическую организацию текста, во-вторых, – орнаментальность в построении образности. А ощущение города и жизни города – динамичное, стремительное. Город видится автором как сплетение истории, мифа, культуры и какой-то индустриальности, урбанистичности. Жизнь города и человека в романе связаны, связаны неразрывно, но при этом идут отдельно.

Теперь подойдём более детально к мотивам «петербургского текста» в творчестве Андрея Белого, как они преломились в романе «Петербург». Начнём с отношений «периферия-центр». Здесь, то есть в романе А. Белого, периферией выступают острова и их жители. О жителях автор пишет, что они «поражают вас какими-то воровскими ухватками; лица их зеленей и бледней всех земнородных существ». Дополнительный акцент здесь также ставит то, что «Жители островов поражают вас» – это название главки в романе, из которой и приводится эта цитата. Жители островов с их «воровскими ухватками», то есть периферия, противопоставлены центральным персонажам романа, то есть Аплеуховым, Аполлону Аполлоновичу и Николаю

Аполлоновичу, так как они – из Петербурга, из условного центра. Есть в тексте яркий момент, связанный с «центром», а конкретно с Аполлоном Аполлоновичем: «Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении». Сравним: для описания всех жителей островов Андрей Белый как бы сгущает краски, уверяя читателя в том, что жители островов непременно поразят его своими воровским ухватками, в то время как он же так же уверяет читателя в том, что Аполлон Аполлонович «в известном смысле как Зевс». Да, использует это в одном эпизоде, чтобы показать восприятие мира сенатором Аблеуховым, но всё же это играет важную роль.

Отсюда плавно переходим к вплетению мифа в городской текст. Город всё же не существует изолированно от культуры и истории, а даже наоборот: город тесно связан с историей страны, с её культурой и не может быть как-то иначе. Поэтому городской текст может быть собственно городским текстом, как, например, у Г. Майринка, а может быть и такой сложной, многоплановой структурой, как текст Андрея Белого в романе «Петербург».

Для сравнения приведём текст Г. Майринка, чтобы проиллюстрировать наши слова. *«Арки ворот **втягивали** и **выталкивали** меня, мимо не спеша **тянулись** дворцы...»* [2, с. 91]. Описание Праги происходит следующим образом: автор «оживляет» арки и дворцы, оживляет архитектурные сооружения в Праге, которую описывает, приводит в движение, заставляет как героя, так и читателя вместе с ним видеть город в движении.

На этом движение города не заканчивается. *«К домам уже **подкрадывались** сумерки»* [2, с. 92]. Двигается не только город, но этому движению подвержено и то, что является его частью. Следует отметить, что благодаря этому образу (и ему подобным) город будто бы отделяется от природы, потому что к домам сумерки «подкрадываются» будто бы отдельно от всего другого мира, отдельно от природы.

Движение города у Андрея Белого, его «оживление» тоже присутствует, однако для этой цели Андрей Белый использует ритмические средства, про которые мы писали во второй главе данной работы.

Про что отдельно стоит сказать, что отдельно стоит отметить – это необычайно важный мотив для петербургского текста – Медный всадник, который был заложен ещё А. Пушкиным. У А. Белого мотив Медного всадника своеобразно накладывается на мотив центра-периферии. В романе есть важная сцена, которую автор показывает в главке «Чердак».

*«По камням понеслось тяжелозвонкое цоканье через мост: к островам. Пролетел в туман Медный Всадник; у него в глазах была – зеленоватая глубина; мускулы металлических рук – распрямились, напряжились; и рванулось медное темя; на булыжники конские обрывались копыта, на стремительных, на ослепительных дугах; конский рот разорвался в оглушительном ржании, напоминающем свистки паровоза; густой пар из ноздрей обдал улицу световым кипятком; встречные кони, фыркая, зашарахались в ужасе; а прохожие в ужасе закрывали глаза» [5, с. 369].*

Медный всадник – это сам по себе символ для Петербурга как города, это достаточно мощный образ, который вызывает у людей, у читателей, ассоциации с Петербургом. Поэтому этот небольшой эпизод, на самом деле, достаточно знаковый для всего романа. Главная роль здесь отведена тому моменту, что этот всадник, этот памятник оживает. И с ним оживает весь Петербург, весь городской текст в романе благодаря этой небольшой сцене сразу начинает играть другими красками, сразу начинает восприниматься иначе. Достигается это за счёт того, конечно же, что в одном этом Медном всаднике собран весь Петербург, персонализирован именно этим памятником. В нём, как в символе, сходятся город (поскольку это памятник, часть города), сходятся история (поскольку это памятник не абстрактный, а посвящённый конкретной личности) и культура (с ним связан хотя бы текст Пушкина).

Петербургский текст А. Белого – это стихия, стихия, которую он, как автор, подхватывает у А. Пушкина, но ней же создаёт что-то совершенно иное,



в каком-то смысле разрушая текст Пушкина. Петербургский текст упорядочен для читателя, автор ведёт своего читателя сквозь петербургские мифы, сквозь город, задавая определённый ритм и помогая ему не потеряться в нём. Но для героев «Петербурга» – текст является хаосом, текст является той самой безудержной, непокорной стихией.

### **Выводы к третьей главе**

В третьей главе нами был рассмотрен роман «Петербург» с точки зрения «петербургского текста». Мы очертили проблему «городского текста», объяснили этот феномен и соотнесли его с текстом романа, рассказали, как «городской текст» строится и каким он бывает. Установили связь между понятиями «петербургский текст» и «городской текст». Описали состояние проблемы в литературоведческих исследованиях, проследили развитие и становление «городского текста» как научной проблемы, рассказали, какие пути исследования намечены в настоящее время.

Нами был проведён поиск и анализ характерных черт «петербургского текста» в романе, мы рассказали о самых знаковых и важных моментах, объяснили, почему данный роман так важен для этого феномена и что Андрей Белый привнёс в «петербургский текст», где он сохранил традицию, а где выступил как новатор.

Текст романа «Петербург» – пример оригинального видения «городского текста» и самого Петербурга, это одновременно и символистское, и футуристское преломление мифа, ощущение истории и собственно города. Андрей Белый смог оживить город, смог показать его настоящим, и при этом, создать нечто уникальное. Городской текст стал для автора возможностью показать читателю не только свою эстетику и воспеть красоту города, но и инструментом философского осмысления, анализа мифа и истории, современной ему жизни.

**ГЛАВА 4.**  
**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА**  
**А. БЕЛОГО НА ФАКУЛЬТАТИВНОМ ЗАНЯТИИ**  
**ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**4.1. Методы изучения модернистской поэтики прозы А. Белого на факультативных занятиях по русской литературе в старших классах**

А. Белый – представитель символизма, поэт и писатель Серебряного века русской литературы. С точки зрения литературоведения, пожалуй, один из самых ярких и интересных представителей модернизма в России. А. Белый автор статей, в которых изложил свои взгляды на природу символизма, автор нескольких поэтических сборников (которыми подтверждает свои теоретические положения) и – без преувеличения – уникальный прозаик. А. Белый создавал неповторимые прозаические тексты, он писал так называемую орнаментальную прозу, активно используя приём ритмизации прозы («ритмическая проза»). Уникальность этого в том, что А. Белый применял это в крупных формах, в романах. Например, роман «Петербург», роман «Маски», «Серебряный голубь» и другие. Оспорить его вклад в развитие орнаментальной и ритмической прозы, вклад в русский символизм сложно.

Но другой вопрос – изучение А. Белого в школе, учащимися старших классов. То, что познакомить учеников с творчеством такого автора, как А. Белый необходимо – это вне всяких сомнений. Но следует разобраться, как именно подать его учащимся старших классов.

Во-первых, следует определиться с формой проведения занятий. И мы считаем, что больше всего для изучения А. Белого подойдут факультативные занятия. Это позволит работать в более удобном темпе, позволит учащимся лучше и основательней готовиться к занятиям и уделять достаточно времени самостоятельной работе. Самое важное – факультативные занятия не оцениваются. Поэтому силы ученика будут направлены в первую очередь на

изучение материала, а не на стремление к хорошей оценки; также не будет отвлекающего фактора в виде страха получить плохую оценку.

Во-вторых, следует подобрать методы, которые будут использованы при изучении текста романа, биографии автора и анализе. Самый распространённый метод анализа эпических произведений в школе – так называемый метод «вслед за автором». Но Ф. Штейнбук отмечает, что с помощью такого метода не выйдет «проанализировать Зюскинда или Джойса», то есть другими словами – модернистские и пост-модернистские тексты. [42]. Поэтому при изучении текста романа и его анализе следует прибегать к другим методам: к анализу проблематики и к анализу образной системы.

Об анализе образной системе пишет Л. Мирошниченко. Она утверждает, что этот анализ *«чаще используется в школьной практике»*, и объясняет это тем, что *«в центре каждого литературного произведения лежат образы: людей, животных, вещей...»* [24, с. 210]. И с ней нельзя не согласиться: в каждом произведении есть образная система и, следовательно, она может быть подвергнута анализу, что делает этот метод универсальным. Пустых образов без минимального значения и смысла в литературе не существует.

Образная система романа «Петербург» действительно важна и является очень яркой и психологически интересной, так как автором активно применяется приём потока сознания. Каждый ученик сможет найти в ней что-то, что-то подметить, и учителю останется, что рассказать.

Проблемный анализ, он же анализ проблематики, – более сложный вид анализа, как в организации, так и в применении. Методисты в изученных нами учебниках пишут, что проблемный анализ проводится путём постановки проблемных вопросов. И для проблемного, и для образного анализа учитель должен выбрать сцены, эпизоды, фрагменты текста (если речь о романе), которые проанализирует с детьми. Те сцены, в которых либо максимально ярко раскрывается центральный образ, либо на основе которых можно задать проблемный вопрос, но что важнее – опираясь на которые дети смогут найти ответ на заданный учителем проблемный вопрос.

Возвращаясь к роману «Петербург» следует сказать, что применить проблемный анализ будет достаточно сложно, из-за специфики поднимаемых тем и проблем. Поэтому, по нашему мнению, о применении только проблемного анализа не может быть и речи. Анализировать роман на уроке следует комбинируя образный путь анализа и проблемно-тематический.

Это общие методы. Эти методы применяются к любому тексту, который изучается в школе. Да, разобрать проблематику и образную систему необходимо, без этого не будет понято ни одно произведение. Нами не случайно был выбран роман А. Белого «Петербург». Он является тем самым материалом, на котором дети смогут научиться (или попрактиковаться) в так называемом лингвистическом анализе.

«Цель лингвистического анализа», – пишет Л. Мирошниченко, – *«это выявление и объяснение языковых явлений в художественном тексте, выявление их связи с текстом, выявление их влияния на понимание текста»* [24, с. 206]. Предмет определяется исследовательницей как *«языковой материал текста»* [24, с. 206]. Языковой материал «Петербурга» – по-настоящему уникален. Уникален для мировой литературы, для учеников – тем более. Они получают уникальный и, возможно, незабываемый опыт. Главное – чтоб учитель помог им в этом. Язык «Петербурга» – это язык орнаментальной прозы, это язык ритмической прозы.

Как учителю следует подойти к подаче такого материала и применению указанных выше способов анализа? На этот вопрос мы ответим далее.

#### **4.2. Разработка факультативного занятия по роману А. Белого «Петербург»: «Понятия орнаментальной и ритмической прозы на материале романа А. Белого».**

ПЛАН-КОНСПЕКТ факультативного занятия по зарубежной литературе

**Тема:** Понятия орнаментальной и ритмической прозы на материале романа А. Белого «Петербург».

## **Цели:**

– **образовательная.** Углубить знания о ритме и ритмике, научить детей видеть ритм как поэтического текста, так и прозаического. Дать базовые понятия о ритме в прозе и орнаментальной прозе. Дать представление о модернистских сюжетах в русской литературе и их особенностях;

– **развивающая.** Развить у детей умения чувствовать ритм, анализировать и понимать орнаментальную прозу, уметь выявлять её в тексте. Развить нестандартное мышление и другой взгляд на прозу, а также умение чувствовать тексты и сюжеты авторов-модернистов (на примере А. Белого);

– **воспитательная.** Воспитать в детях любовь к литературе модернизма и чувство прекрасного в ней, любовь к языку и к словесному искусству в целом, привить желание читать сложные литературные тексты и в дальнейшем.

**Тип урока:** факультативное занятие

**Оборудование:** фрагменты статей, портрет автора, доска, учебник

## **ПЛАН УРОКА**

I. Организационный момент

II. Мотивация учебной деятельности

III. Актуализация опорных знаний

IV. Получение новых знаний

V. Итоги

## **ХОД УРОКА**

I. Организационный момент

– приветствие;

– проверка отсутствующих.

**II. Мотивация учебной деятельности**

**Слово учителя:**

«В целом вы за ваше обучение, исходя из личного опыта, заметили своеобразную оппозицию в виде поэзии и прозы, лирики и эпоса если говорить шире. Поэзия, как мы знаем, для чувств и переживаний, проза – для

объективности и событийности. Поэзия для эмоций, проза – для анализа. И так далее.

На сегодняшнем занятии я хочу познакомить вас с удивительным синтезом, с тем, что стоит на грани поэзии и прозы, что выходит за все рамки и остаётся в рамках обоих. Давайте запишем тему нашего занятия: понятия орнаментальной и ритмической прозы на материале романа А. Белого «Петербург». »

### **III. Актуализация опорных знаний**

#### **Слово учителя:**

«За всё время изучения литературы вы, я думаю, усвоили достаточно материала о родах литературы и жанров, которые для этих родов характерны. Ну вот, давайте, называйте мне род литературы и какой-нибудь жанр». (опросить 3-4 ученика, оценить активность)

Ответ ученика строится, например, так: «Эпос – повесть, лирика – сонет, драма – трагедия и так далее по аналогии». Учитель во время таких коротких ответов спрашивает у ученика особенности названного жанра (особенно если ученик называет нестандартный).

«Совершенно верно. Молодцы! Мы называли много разных жанров (повесть, сонет, трагедия...), и скажите мне, какие два типа текста встречаются? (проза и поэзия). Именно, так и есть. И в сознании, в вашем, в моём, в сознании вообще человеческом поэзия – проза утверждено как абсолютная оппозиция, противоположность. Как чёрное и белое, как любовь и ненависть, даже есть знаменитые строчки: «Они сошлись. Волна и камень. // Стихи и проза, лёд и пламень». Но это не совсем так. Противопоставление поэзии и прозы как двух основных типов словесного искусства не является абсолютным: это две основные формы художественной речи, то ощутимо различающиеся, то предельно сближающиеся друг с другом. Вот об этом сближении, о том, где начинается проза и кончается поэзия, где начинается поэзия и кончается проза я хочу вам рассказать. Давайте вспомним, какими важными чертами обладает

поэзия». (в первую очередь – лирический сюжет, дальше ритм, рифма и строфика).

**Слово учителя:**

«И важнейшее понятие, с которым мы будем работать, это, конечно же, ритм. Давайте запишем определение в тетради, чтобы оно было у вас на виду. Ритм – это периодическое повторение в стихотворной речи однородных звуковых, интонационных, синтаксических элементов; упорядоченность её звукового строя. С понятием «ритм» связаны все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала».

IV. Получение новых знаний

**Слово учителя:**

«Я хочу познакомить вас с творчеством такого автора, удивительного автора, как Андрей Белый. Мы не сможем охватить все его работы в полной мере: у него несколько чудесных романов, множество прекрасных стихотворений, но всё же считаю, что важно иметь о нём представление. Важно знать, какую удивительную, ювелирную работу он проводит с текстом. Но прежде чем заняться изучением собственно текста, я хочу, чтобы вы познакомились с его биографией и немного – с философскими и эстетическими взглядами».

Ученики читают заранее подготовленные сообщения/доклады/рефераты об А. Белом. (не более пяти минут на докладчика) Темы: «А. Белый как человек и личность», «А. Белый как поэт и личность», «А. Белый и его статьи». Подразумевается, что задание будет дано ученикам за неделю или две до занятия. Первая тема – акцент на биографии и жизни А. Белого, вторая – на связи жизни и творчества (желательно, но не обязательно с прочтением и кратким анализом стихотворения, по усмотрению учителя), третья же включает в себя прочтение и анализ хотя бы одной статьи (по выбору учителя).

**Слово учителя:**

«Спасибо. Благодаря вашим коллегам вы получили представление о его биографии, творчестве и философских взглядах. Теперь перейдём к самому главному, к тому, что у нас записано в теме урока: ритмическая проза,

орнаментальная проза. Наверняка вы ни с чем подобным не сталкивались. А если сталкивались – так даже лучше! В общем, поделитесь своими мыслями и представлениями на этот счёт» (выслушать догадки учеников; направить их мысли в то русло, что ритмическая проза – приём, орнаментальная – творческий метод автора).

**Слово учителя:**

«Вы молодцы, ваши мысли идут в правильном направлении. Давайте я вам прочту фрагмент ритмической прозы из романа «Петербург» А. Белого, чтоб вам стало яснее: *«Это был день чрезвычайностей. И он должен был, разумеется, просиять; он – просиял, разумеется. Уже с самого раннего утра исчезала всякая темнота, и был свет белей электричества, свет дневной; в этом свете заискрилось всё, что могло только искриться: петербургские крыши, петербургские шпицы, петербургские купола. Грянул в полдень пушечный выстрел. В чрезвычайно ясное утро, из-за ослепительно белых простынь, вдруг взлетевших с кровати ослепительной спаленки, выюркнула фигурка – маленькая, во всём белом...»* [2, с. 134]. Стало понятнее? Так вы это себе представляли? Очень хорошо. Давайте же я дам вам определение, как определяют ритмическую прозу в научной литературе. «Ритмическая (она же метризованная проза) – это художественный прием силлабо-тонического упорядочивания ритма прозаического текста. Прозаик, желая придать тексту благозвучие, подчиняет ритм прозы регулярному силлабо-тоническому метру, делит весь текст на однородные стопы» [11, с. 113].»

Дети записывают определение под диктовку.

**Слово учителя:**

«Как вы видите, ритмическая проза – это не жанр, а всего лишь приём. Очень обширный, фундаментальный, даже организующий текст приём, но всего приём. Приём является частью чего-то большего. Так всегда. И вот мы с вами должны понять, частью чего является ритмическая проза. А связана она, в первую очередь, с явлением орнаментальной прозы. Что это? Как вы думаете?»



Понятно ли вам значение слова «орнамент»? (дети высказывают свои предположения). Неплохо, но давайте запишем и это определение: Орнаментальная проза – форма организации прозаического текста по законам поэтического: сюжет уходит на второй план, на первый выходят метафоры, образы, ассоциации, лейтмотивы, ритм. Слово становится самоценным, обретает множество смысловых оттенков. Теперь, когда мы разобрались в терминологии, когда определения терминов я вам объяснил и они есть у вас перед глазами – можем полноценно работать с текстом. Вернёмся к фрагменту, который я уже читал вам». (прочитать детям ещё раз фрагмент из романа «Петербург»).

### **Слово учителя:**

«Не хочу, чтобы у вас сложилось впечатление, что на весь текст романа только один такой фрагмент, нет, конечно же нет. Такого в романе очень много. Домой вам будет задано отыскать аналогичный фрагмент, распечатать (а может выписать) и на следующем уроке зачитать. Понимаю, сразу увидеть, понять, что происходит, почувствовать этот текст невероятно сложно. Чтобы он вас увлёк – доверьтесь интуиции. А я уже помогу вам понять, что вы почувствовали и проанализировать. Если, конечно, у вас не выйдет сразу у самих! Давайте обратимся к фрагменту текста. В начале данного отрывка не прослеживается чёткого ритма: автор использует многосложные слова, слова вводные, определённой системы в чередовании ударных/безударных нет. Но к концу, когда автор касается темы Петербурга, – сразу начинает пробиваться определённый ритм (в основном такое впечатление складывается из-за повторения прилагательного «петербургский») и начиная с «грянул в полдень...» мы можем наблюдать, можем определять на слух и зрительно такой размер, как амфибрахий.

То есть можно утверждать, что ритм в прозе А. Белого служит средством не только банального возвышения речи над обычной, бытовой, а и средством усиления эмоциональности текста. Особенно это заметно именно в отрывках, где автор описывает либо сам Петербург, либо какую-то его часть,

составляющую. Чувствуете это? Вам понятно? Ритмическая проза в тексте А. Белого проявляется волнами, накатывает и отступает. Обращайте на это внимание».

## **V. Итоги**

### **Слово учителя:**

«Да, говорить об орнаментальности и ритмичности прозы А. Белого можно долго, можно бесконечно, и я готов с вами анализировать это хоть целый год, но времени у нас мало. Мы обязательно вернёмся к А. Белому и его творчеству. Скажите мне, какие термины мы сегодня выучили? (ученики называют выученные сегодня термины). Хорошо! А в каком контексте мы их рассматривали? (в контексте романа «Петербург»). Да. Я надеюсь, вы прочитали или прочитаете этот роман полностью, он стоит вашего внимания».

– домашнее задание: подобрать примеры ритмической прозы из текста романа.

### **Выводы к четвёртой главе**

В четвёртой главе работы мы рассмотрели целесообразность изучения А. Белого в школе и пришли к выводу, что это однозначно того стоит. Во-первых, А. Белый – представитель Серебряного века. Этот период изучается в 11 классе. Изучение А. Белого даст ученикам более широкое представление о периоде, так как на примере А. Белого они смогут познакомиться не только с модернистской поэзией, но и с прозой. Во-вторых, на материале романа А. Белого «Петербург» дети смогут попрактиковать (или получить) навыки лингвистического анализа текста. С нашей точки зрения это очень важно.

Мы разобрали, какие виды анализа применимы к роману А. Белого, какие нет и аргументировали почему, проанализировав их. Очертили круг важных аспектов, какие следует изучать в тексте в первую очередь. На основании этого и пришли к выводу, что лингвистический анализ наиболее важен для этого текста.

Мы разработали конспект факультативного занятия для 11 класса по теме «Понятия орнаментальной и ритмической прозы на материале романа А. Белого». Там мы показали, как мы считаем нужно организовывать занятие и применять методы анализа текста, работы с детьми.

## ВЫВОДЫ

Нами было проведено исследование и анализ текста Андрея Белого «Петербург». Мы проанализировали два, с нашей точки зрения, самых важных аспекта данного романа, а именно ритмическую прозу в нём и «городской текст», уделили пристальное внимание каждому из них. В работе раскрыто состояние ритма в прозе и «городского текста» как научных проблем, их состояние в современной отечественной науке, история их изучения; обзорно проанализированы важные и ключевые труды по этим вопросам.

Ритмическая проза, как было установлено нами, в тексте выполняет ряд функций и представлена в трёх планах: метризованная, орнаментальная и версет. Иногда планы накладываются друг на друга и взаимодействуют, но для нас важнее было их функционирование самих по себе. Мы проанализировали каждый отдельно и сделали выводы про эти способы организации ритма, для чего они нужны, почему так, а не иначе, их использует автор.

«Городской текст» в романе представлен «петербургским текстом»: мы подробно разобрали его составляющие и, что более важно, в чём было новаторство Андрея Белого, а где он воплотил традицию. С нашей точки зрения ритмическая составляющая текста играет более важную роль в построении текста, чем «городской текст», однако без «городского текста» роман просто не может существовать.

Мы анализировали программу в первую очередь на предмет соотношения произведений эпического рода литературы с другими, лирикой и драмой. Анализ школьной программы показал, что, хоть модернистской прозы достаточно, но всё ещё есть аспекты, которые можно освещать.

Изучение романов Андрея Белого позволит ученикам шире взглянуть на художественную прозу. Мы изучили учебники и статьи и вывели методы, с помощью которых следует обучать детей, с помощью которых следует помогать им знакомиться с романом и автором. Мы склонились к лингвистическому анализу текста.

Оптимальная форма проведения занятия, как мы установили в процессе исследования, – факультативное занятие. Мы разработали примерный план-конспект, который следует провести для учащихся 11 класса. Мы уделили много внимания, в первую очередь, самостоятельной работе детей и анализу текста.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анциферов Н. П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. Ленинград : «Сеятель» Е. В. Высоцкого, 1925. 148 с.
2. Атрощенко А.С. Орнаментальный стиль как теоретико-литературное понятие : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Самара, 2013. 193 с.
3. Аристотель Поэтика. Риторика. Пер. с др.-греч В. Аппельрота, Н. Платоновой. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 352 с.
4. Белый А. «Ритм как диалектика и „Медный всадник“. Исследование». Москва : Федерация, 1929. 292 с.
  5. Белый А. «Петербург: роман. Стихотворения. Вст. ст. В. Ходасевича]. – Москва : Эксмо, 2008. 800 с. (Библиотека всемирной литературы)
  6. Белый А. К вопросу о ритме // Структура и семиотика художественного текста (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та). Отв.ред. Ю.М. Лотман. Тарту. 1981. Вып. 515. С.112–118.
  7. Бердяев Н. А. Кризис искусства. (Репринтное издание). Москва : СП Интерпринт, 1990. 48 с.
  8. Бойчук Е. И. Анализ ритма прозы (на материале французского языка): монография. Ярославль: Канцлер, 2019. 232 с.
  9. Бревнова С.В. Системно-функциональное описание орнаментального поля художественного текста (на материале произведений Е. Замятина и Б. Пильняка): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Краснодар, 2002. 144 с.
  10. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Москва : Наука, 1980. – 360 с.
  11. Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. 2-е изд., доп. Москва : Языки славянских культур, 2007. 560 с.
  12. Гревс И. М. Природа «экскурсионности» и главные типы «экскурсий в культуру» /Экскурсии в культуру: методический сборник. Под ред. проф. И. М. Гревса. М., 1925. С. 32.
  13. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург»: монография. Ленинград : Советский писатель, 1988. 416 с.

14. Жаднова Е.Н. Футуристическая поэтика романа А. Белого «Петербург» // Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, Вып. 3. С. 89–92
15. Жирмунский В.М. О ритмической прозе. Русская литература. 1966. № 4. С.103–115.
16. Зими́на Н.Ю. Формирование русской орнаментальной прозы как особой разновидности словесного искусства (об истоках русской орнаментальной прозы). Вестник ИРГТУ № 3 (62). 2012. С. 298–303.
17. Зонтаг С. Мысль как страсть: Избранные эссе 1960–70-х годов. Сост., общ. ред. Б. Дубина. Пер. с англ. В. Голышева и др. Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. 208 с.
18. Иванов В. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. Собр. соч. : в 4-х т. Т.4. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. С.631–650.
19. Ісаєва О. О., Клименко Ж. В., Мельник А. О. Зарубіжна література (профільний рівень) : підруч. для 10 кл. закладів загальної середньої освіти. Київ : УОВЦ «Оріон», 2018. 304 с.
20. Книгин И. А. Словарь литературоведческих терминов. Саратов : Лицей, 2006. – 270 с.
21. Літературознавчий словник-довідник : словник. Під ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. 2-е вид., випр., доп. Київ : Академія, 2006. 752 с.
22. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 ст.
23. Методика преподавания литературы : учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 Рус. яз. и лит. . Р. Ф. Брандесов, Т. В. Зверс, М. Г. Качурин [и др.]; под ред. З. Я. Рез. 2-е изд. дораб. Москва : Просвещение, 1985. 385 с.
24. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: Підручник. – Київ : Вища школа, 2007. –.415 с.
25. Москвин В.П. Известия ВГПУ спецвыпуск / Об основных типах речевого ритма. Москва, 2012. С. 100–104.

26. Москвин В. П. О ритмических механизмах версета (к библейским истокам). Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 6. С. 16–42.

27. Ніколенко О. М., Орлова, О. В., Ковальова Л. Л. Зарубіжна література (рівень стандарту) : підруч. для 10 кл. закл. загальн. серед. Освіти. Київ : Грамота, 2018. 208 с.

28. Новиков Л.А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого. Москва : Наука, 1990. 180 с.

29. Орлицкий Ю. Б. На грани стиха и прозы (русское версе). «Арион», 1999, № 1. С. 40-50.

30. Рыбникова М. А. Очерки по методике литературного чтения. 3-е изд. Москва : Учпедгиз, 1963. 313 с .

31. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. Москва : Просвещение, 1974. 509 с.

32. Степанов Ю.Д. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. Москва : Наука, 1985. 335 с.

33. Томашевский Б.В. О стихе. Ленинград : Прибой, 1929. 326 с.

34. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы». Семиотика города и городской культуры: Петербург. Труды по знаковым системам. Тарту, 1984. Вып. XVIII. С. 3–29.

35. Чернец Л.В, Семёнов В.Б, Скиба В.А. «Школьный словарь литературоведческих терминов». Москва : Просвещение, 2002. 352 с.

36. Эткинд Е.Г. Ритм поэтического произведения как фактор содержания. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград : Наука, 1974. С. 104–121.

37. Федотов О.И. Ритм прозы. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха : в 2-х кн.: Кн.1: Метрика и ритмика. Москва : Флинта; Наука, 2002. С. 326–331.

38. Фёдорова Е.В. Гуманитарный вектор. Сер. Филология. Востоковедение. 2016. Т. 11, № 3. С. 25–30.



39. Чичерин А.В. Ритм образа. Москва: Советский писатель, 1973. 280 с.
40. Шабанова Н.А. Словарь литературоведческих терминов. Инта, Республика Коми, 2008. 321 с.
41. Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 2007. 199 с.
42. Штейнбук Ф. М. Методика викладання зарубіжно ї літератур и в школі : навчальний посібник. 2-ге вид., випр. та уточн. Тернопіль : Мандрівець, 2009. 280 с.
43. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика /Структурализм: «за» и «против». Москва : Прогресс, 1975. С. 193–203.