

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.21>

Дебердеева Елена Евгеньевна, Демонина Юлия Михайловна, Гукалова Надежда Владимировна
**ПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ПРОЗЫ АНГЛИЙСКОГО
МОДЕРНИЗМА**

Статья посвящена рассмотрению особенностей организации ритмической структуры прозаического текста, которая выступает одной из стилистических черт модернистского направления в английской литературе. Выявлены ключевые ритмообразующие компоненты в тексте модернистского романа как на синтаксическом, так и на лексическом и фонетическом уровнях. На основе проведенного анализа было выяснено, что важнейшим принципом ритмической организации прозы является изосинтаксизм, а разнообразные эвфонические средства играют во многом второстепенную роль.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/6/21.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 6. С. 97-101. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/6/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Теория литературы. Текстология

Theory of Literature. Textual Criticism

УДК 8; 801.61

Дата поступления рукописи: 09.04.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.21>

Статья посвящена рассмотрению особенностей организации ритмической структуры прозаического текста, которая выступает одной из стилевых черт модернистского направления в английской литературе. Выявлены ключевые ритмообразующие компоненты в тексте модернистского романа как на синтаксическом, так и на лексическом и фонетическом уровнях. На основе проведенного анализа было выяснено, что важнейшим принципом ритмической организации прозы является изосинтаксизм, а разнообразные эвфонические средства играют во многом второстепенную роль.

Ключевые слова и фразы: ритм; ритм прозы; ритмическая организация текста; ритмические единицы; изосинтаксизм; фонетические стилистические средства; ритмический анализ; модернизм.

Дебердеева Елена Евгеньевна, к. филол. н., доцент

Демонова Юлия Михайловна, к. филол. н.

Гукалова Надежда Владимировна

Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал)

Ростовского государственного экономического университета (РИНХ)

edeberdeeva@mail.ru; demonowa.yulya@yandex.ru; nadegda-ni@yandex.ru

ПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В РИТМИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ПРОЗЫ АНГЛИЙСКОГО МОДЕРНИЗМА

Как известно, главным принципом любого ритма является периодичность повторения определенных элементов его структуры. Одним из отличительных признаков поэзии является наличие ритма, т.е. повторения отдельных просодических единиц через равные промежутки времени, а также наличие созвучий на конце ритмических единиц, которые формируют стихотворную рифму. Что отличает поэзию в ее классическом понимании от прозы – это отсутствие у последней рифмы.

Актуальность нашего исследования мы видим в необходимости изучения глубинных процессов, формирующих гармонию прозаического текста для выработки универсального инвентаря описательных средств. **Научная новизна** исследования определяется выбором экспериментального материала, а именно произведений английского модернизма, где, по мнению авторов, ритмическая структура является уникальной и ярко показательной.

Целью работы мы обозначили определение поэтического начала в английской модернистской прозе через призму ритмоструктуры текста.

Формулировка цели предполагает решение следующих **задач**:

- определить признаки и критерии категории ритма в прозе;
- проанализировать различные стилистические способы организации ритмического начала в художественных текстах английского модернизма.

Ритмическая организация прозаического текста, являясь довольно сложным и неоднозначным явлением, базируется на ряде ритмических элементов, проявляющихся в ткани текста, это могут быть как чисто фонетические, так и лексические и синтаксические единицы. Несмотря на достаточно обширный накопленный материал в области исследования ритма прозаического текста и создания множества методик для его выявления, вопрос о единицах ритма прозы по-прежнему остается дискуссионным.

Так, С. И. Кормилов выделяет несколько признаков для определения ритма в прозаическом тексте, такие как равномерность распределения ударных слогов, колебание числа тактов во фразе, соотношение восходящих и нисходящих фразовых интонаций [9, с. 76].

Однако подавляющее большинство исследователей, в частности В. М. Жирмунский [7], указывают на различие в самой природе ритма поэтического и прозаического и говорят о том, что основной ритмической единицей для прозаических произведений выступает синтагма, поскольку повторы слоговых сочетаний, отдельных звуков не создают ритма, а являются исключительно эвфоническими средствами.

Между тем И. В. Арнольд рассматривает категорию ритма в художественной прозе гораздо шире и утверждает, что она может быть выражена, исключая вышперечисленное, также и чередованием ускорения и замедления повествования, чередованием ударных и неударных слогов и даже повторением художественных образов, мыслей и т.д. [1].

В последнее время в филологической науке в целом и в литературоведении в частности распространилась идея о том, что ритм является одной из характеристик авторского идиостиля, в том числе и в нехудожественной прозе, как указывает на это А. Р. Калашникова [8]. В настоящем исследовании мы попытаемся продемонстрировать, что ритмизация прозаического текста, с той или иной степенью выраженности, может являться характерным признаком целого литературного направления.

Материалом исследования послужили англоязычные тексты романов крупнейших писателей-модернистов: романы В. Вулф «На маяк», «Миссис Дэллоуэй», «Волны», а также роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности». При анализе ритмических свойств данных текстов мы попытались установить как частные особенности индивидуального стиля каждого из авторов, так и выявить общие тенденции для поэтики модернистского направления в английской литературе.

Очевидно, что модернистская проза стремится к поэтизации путем включения в нее отдельных элементов, на которых строится структура произведения стихотворной формы. Такое присутствие ритмизации и прочих компонентов стихотворной формы в тексте модернистского романа относит его в некое пограничное пространство между стихотворной формой и прозаической, т.е. сближает его, к примеру, с формой свободного стиха (верлибра), которому также свойственен нерегулярный метр, отсутствие рифмы, а ритмообразующую функцию в нем несет особый синтаксис предложений [6, с. 91]. В связи с этим интересным представляется тезис Л. Р. Бакировой о том, что «четкую границу между стихами и прозой провести вообще невозможно» [2, с. 18], что объясняется фактом существования промежуточных форм построения художественной формы речи или такого явления, как стихопроза.

Несомненно, текст романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности» имеет характер ритмической прозы. Более того, в нем можно проследить неразрывную связь между ритмико-звуковым обликом отрывков повествования и описанием реального мира, окружающего главного героя.

Рассмотрим следующий пример: *“He saw darkening lands slipping away past him, the silent telegraphpoles passing his window swiftly every four seconds, the little glimmering stations, manned by a few silent sentries, flung by the mail behind her and twinkling for a moment in the darkness like fiery grains flung backwards by a runner”* [11, p. 60]. / «Он смотрел на проплывающие мимо поля, на безмолвные телеграфные столбы, мелькавшие за окном каждые четыре секунды, на маленькие, скудно освещенные станции с недвижимыми дежурными на платформах, вырванные на секунду из тьмы, и тут же отброшенные назад, как искры из под копыт ретивого скакуна» [5, с. 58].

Ритмическая структура отрывка строится на наличии приблизительно соизмеримых по количеству слогов, в среднем равных 10, синтаксических отрезках, с преобладанием длины нечетных синтагм. Простое перечисление и лексические повторы (*“silent”*; *“darkening – darkness”*; *“past – passing”*; *“flung”*) воздействуют на эмоциональное восприятие читателя, имитируют плавное движение. «Скольжение» по тексту аллитеративных звуков [s], [l] и [f] создает ощущение ускользающих из виду полей, телеграфных столбов и отдаляющихся станций с мелькающими дежурными на платформах. Ритм текста для читателя предстает как ряд картинок, сменяющих друг друга, тех, что видит главный герой романа, смотря в окно поезда. Но эта картина еще сопровождается и мелодией, описываемой далее, а ритм также находит свое развитие в следующем абзаце текста: *“...foolish words which he made to fit the insistent rhythm of the train; and silently, at intervals of four seconds, the telegraphpoles held the galloping notes of the music between punctual bars. This furious music allayed his dread and, leaning against the window ledge, he let his eyelids close again”* [11, p. 61]. / «Молитва его... окончилась лихорадочным бормотанием каких-то нелепых слов, которые он невольно подгонял под мерный ритм поезда; безмолвно, каждые четыре секунды, телеграфные столбы, как тактовые черты, четко отмечали ритм. Эта бешеная мелодия притупила его страх, и, прислонившись к оконному перелету, он опять закрыл глаза» [5, с. 59].

В данном отрывке мы видим лексические повторы (*“silently, four seconds, the telegraphpoles”*), близкое расположение звуков [l] и [d] в последнем предложении, образующих звуковую цепочку, которые задают ритм фрагмента как стук колес мчащегося поезда и такт проговариваемой главным героем молитвы.

Необходимо отметить, что смена ритма текста происходит от абзаца к абзацу, так каждый отдельный фрагмент текста становится, по сути, уникальным речевым произведением, поскольку ритм прозы лишен жестких рамок стихотворной формы. Как уже отмечалось ранее, во многом прозу модерна с поэзией объединяет именно факт наличия в ней ритма, однако, исходя из приведенного выше примера, мы видим, что поэтический текст и прозаический, обладая свойствами ритмичности, строятся, очевидно, на различных принципах.

Во-первых, прозаическому ритму присущ естественный языковой ритм, созвучный ритму дыхания. Во-вторых, мы полагаем, что основным ритмообразующим фактором является принцип изосинтаксизма, где внутрисинтагматические ритмообразующие элементы являются вторичными и выполняют в данном случае лишь вспомогательную функцию, в то время как поэтический ритм опирается, в большей степени, на внутрисинтагматические ритмические группы.

Таким образом, основной единицей ритма прозы является синтагма, т.е. «интонационно-смысловое единство, которое выражает в данном контексте и в данной ситуации одно понятие» [10, с. 447]. Применительно к тексту художественного произведения ритм прозы способен тонко передать движение мысли автора

и персонажа, что, по нашему мнению, тесно связано с применением в литературе модерна техники «потока сознания», где ритмически организованная речь литературного героя стремится передать максимально естественно внутренний монолог и его эмоциональное состояние.

Рассмотрим пример из романа В. Вулф «На маяк»: *“Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed: a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad”* [14, p. 21]. / «Никто никогда не глядел так печально. Черно и горько, на полпути вниз, в черноте, в глубине, шахте, бегущей от света, быть может, скопилась слеза; скатилась слеза; воды качнулись, – сглотнули ее, затихли. Никто никогда не глядел так печально» [3, с. 267].

В этом фрагменте автор пытается охарактеризовать состояние главной героини романа – Миссис Рамзи – через внутреннюю речь. Чтобы придать отрывку выразительность и выделить его из всего повествования, автор использует прием обрамления, повторяя предложение в начале и в конце абзаца: *“Never did anybody look so sad”*, что буквально заставляет читателя обратить внимание на указанный абзац как обладающий наибольшей значимостью с точки зрения писательницы. С другой стороны, кольцевой повтор, характерный для поэзии, здесь задает ритм и определяет границы ритмического отрезка.

Измененный порядок слов, являющийся вторичным признаком стихотворной формы, наряду с фонической связью между словами, как в первом предложении и далее, в сочетании с параллельными синтаксическими конструкциями *“in the darkness”, “in the shaft”, “a tear formed: a tear fell”* являются основой ритмической организации фрагмента. Дополняют также ритмомелодическую картину аллитерированные [w] и [ð] во фразе: *“the waters swayed this way”*.

В целом следует отметить, что ритм прозы художественного произведения нацелен не столько на то, чтобы быть строгим и четким, а на то, чтобы быть способным передать развитие внутреннего состояния персонажа, а также ритм внешнего мира, который его окружает. В этой связи убежденность многих исследователей в необходимости соблюдения в прозе регулярности ритма должно считать лишь сформировавшимся стереотипом на фоне идеальных ритмических моделей, реализующихся в стихотворных произведениях.

Возвращаясь к точке зрения И. В. Арнольд, стоит также отметить, что ритмизация художественной прозы происходит не только за счет различных уровней языка, но и посредством чередования замедления и ускорения ритма повествования [1], как видно из следующего примера: *“They came ambling and stumbling, tumbling and capering, kilting their gowns for leap frog, holding one another back, shaken with deep false laughter, smacking one another behind and laughing at their rude malice, calling to one another by familiar nicknames, protesting with sudden dignity at some rough usage, whispering two and two behind their hands”* [11, p. 139]. / «Все мчались, спотыкались, кувыркались и прыгали, задирая свои сутаны в лихой чехарде; обнявшись, тряслись в натужном хохоте, шлепали друг друга по заду, потешались своим озорством, фамильярничили и вдруг с видом оскорбленного достоинства, возмущенные каким-нибудь грубым выпадом, украдкой перешептывались, прикрывая рот ладонью» [5, с. 132].

В приведенном отрывке повторение слов *ambling, stumbling, tumbling, capering, kilting, holding, smacking, laughing, calling, protesting* создает ощущение спешки и суматохи, в которой проносятся мимо главного героя братья общины. Ритмическая организация текста строится также и на синтаксических повторах: *“holding one another back, smacking one another, calling to one another”*.

Аналогичный прием можно заметить и в тексте романа «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф, где перечисления придают динамику повествованию: *“Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the varies frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can't be dealt with she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jiggle and the strange high singing of some aeroplane overhead was that she loved; life; London; this moment of June”* [12, p. 6]. / «Какие же мы все дураки, думала она, переходя Виктория-стрит. Господи, и за что все это так любишь, так видишь и постоянно сочиняешь, городишь, ломаешь, ежесекундно строишь опять; но и самые невозможные пугала, обиженные судьбой сидят у порога, совершенно отпетые, заняты тем же; и потому-то бесспорно, их не берут никакие постановления парламента: они любят жизнь. Взгляды прохожих, качание, шорох, грохот, клекот, рев автобусов и машин; шарканье ходячих реклам, духовой оркестр, стон шарманки и поверх всего странно тоненький визг аэроплана, – вот что она так любит: жизнь; Лондон; вот эту секунду июля» [3, с. 5].

В первой части фрагмента: *“For Heaven only knows why one loves it so, sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh”* – ритм создают интонация перечисления и соизмеримые синтаксические параллели с включением местоимения *“it”*, повторяющегося в каждой синтагме синтаксического ряда отрывка.

Далее следует ритмически нейтральный отрывок, который отделяет поток сознания персонажа от последующего описания улицы, ее шума и сутолоки, беспорядочного движения, тем самым разграничивая внутреннюю динамику эмоционального состояния героини от динамики внешнего мира, ритма жизни через длинные ряды однородных членов предложения: *“in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jiggle and the strange high singing of some aeroplane overhead”*.

Кроме того, следует отметить весомость роли использования автором экспрессивной пунктуации в формировании ритмики, в частности, использования точки с запятой. Специфика функционирования парцелированных конструкций, выступающих, в первую очередь, как средство обозначения интонации в ритмической прозе, позволяет не только акцентировать отдельные фразы, но и создать ощущение некоего стремительного потока, отразить быструю сменяемость мыслей, что, таким образом, и убыстряет ритм повествования, поскольку автор старается уместить в одном предложении целые смысловые блоки, образуя своего рода микротекст.

Однако парцелляция в последнем случае, напротив, замедляет его, обособляет каждое слово, придает ему особую значимость: *“life; London; this moment of June”* – так писательница определяет время и место событий всего романа на одной из первых страниц произведения.

Несколько иную функцию парцелированные конструкции выполняют в нижеприведенном фрагменте романа В. Вулф «Волны»:

“Now with a little jerk, like a limpet broken from a rock, I am broken off: I fall with him; I am carried off. We are yield to this slow flood. <...> The body is stronger than I thought. I am dizzier than I supposed. I do not care for anything in the world. I do not care for anybody save this man whose name I do not know” [13, p. 74]. / «Вдруг, легким рывком, как мелкий камень отрывается от горы, меня бросает; мы падаем вместе; меня уносит. Мы отдаемся медленному течению. <...> Вот не знала я, как сильно тело. Не думала я, что нас так захрустит. Я про все на свете забыла. Про всех на свете забыла, кроме этого человека, а я даже не знаю ведь, как его зовут» [4, с. 342].

В данном случае парцелляция задает чеканный ритм всему абзацу и разбивает предложение на равные синтаксические отрезки, сходные по своей конструкции, где созвучия окончаний фраз формируют рифму: *“I am broken off”* – *“I am carried off”*, а чередование согласных звуков [r], [l] и [f] обеспечивает звуковую связь отрывку.

Ритм второй части процитированного нами примера в той же мере опирается на единообразие грамматико-синтаксических конструкций: *“The body is stronger than I thought. I am dizzier than I supposed”*, параллели: *“I do not care”* (дважды) – *“I do not know”*.

В творчестве Дж. Джойса мы можем найти также и примеры ритмически стройных фрагментов текста, для которых характерна метрика, т.е. чередование ударных и безударных слогов. Однако следует отметить, что это является скорее исключением, чем закономерностью, поскольку такие примеры достаточно редки:

“She came up to his step many times and once or twice stood close beside him for some moments on the upper step, forgetting to go down, and then went down. His heart danced upon her movements like a cork upon a tide” [11, p. 48]. / «Она несколько раз поднималась на его ступеньку и снова спускалась на свою, когда разговор замолкал, а раза два стояла минуту совсем близко от него, забыв сойти вниз, но потом сошла. Сердце его плясало, послушное ее движениям, как поплавок на волне» [5, с. 45].

Первое предложение, носящее чисто информативный характер, скупое на краски, написанное от лица беспристрастного повествователя, дается лишь для изображения движения девушки – перешагивание с одной ступеньки на другую, экспрессивность же содержит второе предложение. Подобным образом создается контраст между внешним и внутренним, тем, что окружает художника, что он видит, и тем, что происходит у него внутри. Внутреннее движение всего его существа рождает музыку, которая находит свое воплощение в музыке слов, а повествование подходит к зыбкой грани, за которой находится поэзия.

Метрированность фразы задается четким тактом синтаксических параллелей: *“heart... upon her movements”* – *“cork upon a tide”*, – что образует четырехстопный хорей.

При этом нужно также взять во внимание и речевую интонацию. При произнесении начального отрезка предложения мы делаем ударение на подлежащем (слове *“heart”*), что противоречит размеру, однако это дает нам две строки, образованные четырьмя двусложными стопами с ударением на первом слоге, с чередованием длинной и короткой стоп в конце строк. Но такое отступление от жестких рамок метрированности неслучайно, потому что, должно быть, именно так бьется сердце героя и именно так и качается поплавок на волнах.

Кроме того, можно отметить и другую тенденцию, характерную не только для повествования рассматриваемого романа, но для прозы Дж. Джойса в целом – тяготение к совпадению семантики с фоникой. Автор стремится найти слова, входящие в полное звуковое соответствие с предметами, которые он описывает, душевным состоянием героя, так, что текст обретает форму не просто ритмической прозы, а являет собой некий синкретизм музыки, поэзии и прозы, способный передать тончайшие детали эмоционального состояния персонажа, посредством чего и создается его неповторимый художественный образ.

Таким образом, ритм прозы английского модернизма строится на проникновении в прозаический текст некоторых элементов стихотворной формы и опирается на единообразие в строении синтаксических комплексов, наличие предложений с большим количеством однородных членов предложения, интонационные параллели, созданные посредством инверсии и экспрессивной пунктуации; так, прозе В. Вулф свойственно обилие парцелированных конструкций, обособляемых точкой с запятой, повторы слов и звуков (аллитерация и ассонанс).

Резюмируя вышесказанное, следует отметить тот факт, что насколько бы ни были значимы объективные формальные показатели, такие, как наличие или отсутствие ритма, рифмы и стихотворного размера, пожалуй, наиболее значимым с точки зрения понимания сути художественного метода писателей-модернистов остаются идейно-эстетические принципы, которых придерживались авторы. Проза модерна уходит от привычных, классических рамок прозы и стремится к поэтизации, со всеми присущими ей качествами, так создается не просто ритм текста, а особая эстетика модернистского романа. Мы, бесспорно, видим в этом особое, поэтически трепетное отношение модернистов к слову, красоте звуковой ткани текста, способной

воссоздать личную интонацию автора. Однако мы вынуждены признать, что едва ли не главную роль в таких обстоятельствах приобретает внимательность читателя, умеющего почувствовать ритм и «услышать» интонацию, заложенную автором, в то время как в поэзии она угадывается читателем практически интуитивно.

Список источников

1. **Арнольд И. В.** Стилистика современного английского языка. М.: Флинта; Наука, 2002. 384 с.
2. **Бакирова Л. Р.** Ритм художественной прозы С. Т. Аксакова (на материале рассказа «Ловля мелких зверьков») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (66). Ч. 1. С. 17-20.
3. **Вулф В.** Миссис Дэллоуэй. На маяк: сборник / пер. с англ. Е. Суриц. М.: АСТ, 2017. 430 с.
4. **Вулф В.** Орландо. Волны. Флаш: сборник / пер. с англ. Е. Суриц. М.: АСТ, 2018. 620 с.
5. **Джойс Дж.** Портрет художника в юности / пер. с англ. М. П. Богословской-Бобровой. М.: Терра, 1997. 228 с.
6. **Дреева Д. М., Семенова Т. В.** Особенности синтаксической организации английского свободного стиха // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2016. № 4. С. 91-94.
7. **Жирмунский В. М.** О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4. С. 103-114.
8. **Калашникова А. Р.** Первичные и вторичные средства ритмизации как основа индивидуального авторского стиля // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2015. № 2. С. 112-116.
9. **Кормилов С. И.** Русская метризованная проза 1900-х гг. // Известия Академии наук СССР. 1992. Т. 51. № 4. С. 75-81.
10. **Лингвистический энциклопедический словарь** / гл. ред. Н. В. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. 688 с.
11. **Joyce J.** A portrait of the artist as a young man. М.: Т8, 2016. 188 p.
12. **Woolf V.** Mrs. Dalloway. М.: Т8, 2016. 213 p.
13. **Woolf V.** The Waves. М.: Т8, 2016. 212 p.
14. **Woolf V.** To the Lighthouse. Hertfordshire: Wordsworth Editions, Ltd., 2002. 159 p.

POETIC BASIS IN RHYTHMIC STRUCTURE OF THE ENGLISH MODERNISM PROSE

Deberdeeva Elena Evgen'evna, Ph. D. in Philology, Associate Professor

Demonova Yuliya Mikhailovna, Ph. D. in Philology

Gukalova Nadezhda Vladimirovna

*A. P. Chekhov Taganrog Institute (Branch) of Rostov State University of Economics
eheberdeeva@mail.ru; demonowa.yulya@yandex.ru; nadezda-ni@yandex.ru*

The article is devoted to the peculiarities of the organization of the rhythmic structure of a prose text, which is one of the stylistic features of the modernist trend in the English literature. The main rhythm-forming components in the text of a modernist novel are revealed at the syntactic, lexical and phonetic levels. On the basis of the analysis, the authors have found out that the most important principle of prose rhythmic organization is isosyntaxism, and various euphonic means largely play a secondary role.

Key words and phrases: rhythm; rhythm of prose; text rhythmic organization; rhythmic units; isosyntaxism; phonetic stylistic devices; rhythmic analysis; modernism.

УДК 8; 82-2

Дата поступления рукописи: 25.03.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.6.22>

В статье представлено осмысление философского контекста четырех пьес А. П. Чехова («Три сестры» (1900), «Дядя Ваня» (1896), «Вишнёвый сад» (1903), «Чайка» (1895-1896)). Пьесы, написанные на рубеже XIX и XX веков, пропитаны тонким предчувствием надвигающихся общественных и культурных перемен и поднимают вопросы, созвучные философскому дискурсу конца века. Закат европейской цивилизации стал одним из краеугольных проблем европейской и русской философской мысли и, безусловно, занимал Чехова, что существенно отразилось на художественной эстетике рубежных произведений. Разнообразие эсхатологических и миллениаристских мотивов указанных пьес позволяет выделить этот аспект в отдельную тему внутри чеховского дискурса.

Ключевые слова и фразы: миллениаризм; эсхатология; рубеж веков; драма; А. П. Чехов; Ф. Ницше; А. Шопенгауэр; О. Шпенглер.

Киселева Анна Сергеевна

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
annaqiseleva@gmail.com*

**МОТИВ КОНЦА ВРЕМЕН В ПОЗДНЕЙ ДРАМАТУРГИИ А. П. ЧЕХОВА
(«ТРИ СЕСТРЫ» (1900), «ДЯДЯ ВАНЯ» (1896), «ВИШНЁВЫЙ САД» (1903), «ЧАЙКА» (1895-1896))**

Актуальность работы продиктована выявлением новых художественных особенностей общеевропейского направления «Новая драма», сфокусированных, прежде всего, на сложности и отличности темпоральных систем произведений этого направления от предшествующих эпох.