

На правах рукописи

ЗАБУДСКАЯ Яна Леонидовна

**ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ХОРА
В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ГРЕЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ**

Специальность 10.02.14 – классическая филология,
византийская и новогреческая филология

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой
степени кандидата филологических наук

Москва
2001

Работа выполнена на кафедре классической филологии филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор

А.А. Тахо-Годи

Официальные оппоненты: доктор исторических наук Н.В. Брагинская

кандидат филологических наук Л.Б. Сумм

Ведущая организация: кафедра античной культуры историко-филологического факультета РГГУ

Защита состоится «14» декабря 2001 года в ___ на заседании Диссертационного совета Д-501.001.82 в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова по адресу: 119899, Москва, Воробьевы горы, 1-й корпус гуманитарных факультетов.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. А. М. Горького Московского государственного университета.

Автореферат разослан «___» _____ 2001 года

Ученый секретарь
Диссертационного совета
кандидат филологических наук

О.М. Савельева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность проблемы. Применение хорической техники, разнообразие ее форм и функций на различных этапах эволюции жанра составляет основную особенность драматического построения античной трагедии, коренное ее отличие от драмы позднейшей. Если Аристотель мог дать определение трагедии без соотношения с хором ("Поэтика" 1449 b 21), то для науки нашего времени хор – это один из основных признаков трагедии как жанра, и даже более того – необходимая часть концепции “трагического” в культуре античной Греции¹. Именно в пределах античной драмы, а точнее, драмы греческой (включая комедию), в период с VI по IV век до н.э., хор прошел практически все стадии своего развития, характеризуясь при этом разной степенью включенности в различные уровни драматического действия.

Однако именно с этой точки зрения функции хора рассматриваются достаточно редко. Мнения Аристотеля и Горация² послужили основой всего последующего изучения хора античной трагедии; в центре внимания, таким образом, оказалась проблема соотношения песен хора и содержания. С одной стороны, хорической технике Эсхила и Софокла отдается явное предпочтение перед техникой Еврипида, чаще всего без учета различных этапов формирования жанра. С другой стороны, аристотелевский “упорный формализм, часто доходящий до степени вполне сознательной и преднамеренной”³, долго оставался без внимания, и анализ проводился на идейно-тематическом уровне, без уделения достаточного внимания функционированию хора в общей структуре драмы. Между тем, обязательность структуры, равно как и участие хора, являются основными признаками жанра⁴, и именно поэтому в данном диссертационном исследовании рассматривается жанровая структура трагедии и в ней – особенности функционирования хора.

¹ Gould J. Tragedy and collective experience. In: Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond. Oxford University Press, 1998, p. 234.

² Известно мнение Аристотеля, что хору следует принимать участие в действии так, как у Софокла, а не так, как у Еврипида (“Поэтика” 1456 a 25-32); известно, вслед за ним, и мнение Горация о хоре, который не должен “петь” ничего, что не связано непосредственно с сюжетом и действием (“Послание к Пизонам”, 193-195).

³ А.Ф.Лосев. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975, с.457.

⁴ О.М.Фрейденберг Миф и литература древности. М., 1978, с.301, О.М. Фрейденберг Поэтика сюжета и жанра. М., 1997, с.45.

Научная новизна диссертации. Основу работы составляет комплексный анализ хорической техники трех трагиков; хор рассматривается и с точки зрения его участия в драматическом конфликте, и с точки зрения его участия в сюжетосложении драмы, организации драматической структуры. Синкретизация литературоведческого опыта различных методологических школ и направлений позволила внести существенные коррективы в представление о хоре трагедии. Выдвижение на первый план проблем жанровой эволюции в работах последних десятилетий обусловило актуальность данного исследования, посвященного хору как одному из признаков, определяющих специфику греческой трагедии, жанра исторически локального, но входящего в общую систему типологии жанров.

Целью данной работы является выявление и сопоставление различных функций хора на всех уровнях строения произведения – структурном, сюжетно-композиционном, ритмико-интонационном, идейно-тематическом, стилистическом – и их анализ с точки зрения проблем жанровой поэтики. В связи с поставленной целью в **задачи** исследования входили:

1. теоретическое рассмотрение и систематизация полифункциональности хора трагедии;
2. изучение принципов функционирования хора в трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида;
3. анализ внутреннего строения хоровых песен с точки зрения их композиционных и жанровых особенностей;
4. рассмотрение роли хора в организации пространственно-временной структуры как аспекта жанровой специфики произведения.

Объектом исследования являются все сохранившиеся до нашего времени трагедии Эсхила, Софокла и Еврипида, без учета фрагментов, не дающих достаточного представления о контексте и не позволяющих делать выводы о композиционных и функциональных аспектах произведения.

Методологические принципы. В основу исследования положено признание принципа неразрывного единства структуры и функции, составляющее сущность структурно-функционального анализа. Применяются описательный и сравнительно-сопоставительный методы анализа, а в некоторых частях работы – анализ стилистический и

синтаксический; изучение композиционного строения греческой трагедии основано на структурной классификации, предложенной М.Л. Гаспаровым.

Практическая значимость заключается в том, что основные положения диссертации могут быть использованы при разработке лекционного курса по античной литературе, специальных курсов по истории драмы и жанровой проблематике, при подготовке научных работ.

Апробация работы. Результаты работы докладывались и обсуждались 1) на ежегодных “Ломоносовских чтениях”, филологический факультет МГУ, 1998-2000 2) на международной научной конференции “Образ мира – структура и целое”, Научный совет РАН, КПО “Лосевские беседы”, филологический факультет МГУ, 1998 3) на чтениях “Пушкин и мир античности”, Античная Комиссия РАН, КПО “Лосевские беседы”, 1999 4) на конференции “Индоевропейское языкознание и классическая филология - III”, ИЛИ РАН, Санкт –Петербург, 1999 5) на чтениях “Вячеслав Иванов – творчество и судьба”, Античная Комиссия РАН, КПО “Лосевские беседы”, 2000 6) на международной конференции “Культура в эпоху цивилизационного слома”, Античная Комиссия РАН, КПО “Лосевские беседы”, 2001.

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы из 238 наименований и приложения. Основная часть работы изложена на 175 страницах.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** определяется предмет исследования, обосновывается актуальность темы и характеризуются основные подходы к проблеме.

Функционирование хора в различных компонентах трагедии приводит к необходимости уяснения основных принципов ее композиционного строения. В связи с этим в работе сопоставляются различные классификации трагедий, связанные с особенностями композиции. Вопрос о разнообразии композиционного построения интересен в данном случае с точки зрения основной задачи работы: насколько особенности композиции связаны с особенностями хорической техники и обусловлены с точки зрения жанра.

Хотя важные наблюдения, относящиеся к хорической технике, можно обнаружить во многих работах, изучение хора и его функций остается достаточно односторонним, без соотнесения с общей техникой построения драмы. Исследования в области хора направлены в основном в сторону изучения некоторых элементов хорической техники - стасим (в работах Кранца, Найтцеля и Нордхайдера), коммос (у Корнфорда). Различные функции хора в работах многих ученых формулируются достаточно часто, но происходит это в контексте основной задачи исследования, и потому если совпадения и можно обнаружить, то лишь частичные. Следует также указать на недостаточность изучения хора трагедии с точки зрения теории литературы, методов жанров и теории драмы.

Изучение хорической техники как драматургического приема позволяет соотнести содержательные особенности драмы со свойствами ее формы. Задачей исследования поэтики трагедии, таким образом, становится соотношение достаточно формальной сферы композиционного построения со сферой художественной выразительности.

В **первой главе** “Проблемы жанровой специфики и теоретические аспекты изучения хорической техники греческой трагедии” обосновывается функциональный подход к изучению жанровой поэтики, производится классификация различных функций хора.

Развитие хорической техники представляет собой один из поворотных моментов, отличающий трагедию как конкретный исторический вариант драматического жанра в пределах общей теории драмы. Хорическая техника и “обязательность структуры” являются основными элементами жанровой поэтики греческой трагедии. Обнаружение взаимозависимости между элементами литературного произведения ставит исследователя перед необходимостью выявления принципа, организующего художественную структуру произведения. Таким постоянным организующим принципом является эстетическое намерение (идейно-художественный замысел) автора, а наличие его в произведении обуславливает функциональный подход к художественному тексту. Таким образом, структурно-функциональный анализ драматургических приемов, в нашем случае хорической техники, становится средством характеристики жанра, позволяющей объяснить преемственность в жанровом развитии литератур.

В диссертации проводится терминологическая конкретизация и систематизация функций хора. Поскольку действие составляет конструктивную доминанту драмы, активность хора является основополагающей для подтверждения его драматичности. Таким образом была охарактеризована собственно драматическая функция хора как *действующего лица*.

Этой функции противопоставляется характеристика хора, предполагающая лишь *косвенное* вовлечение в действие: хор как средство создания какого-либо эффекта, служащего для усиления впечатления и донесения до зрителей основных идей трагедии. С этой точки зрения были рассмотрены функции *фона* и *контраста*. Разумеется, в некоторых случаях возможно пересечение этих функций, когда можно говорить о фоне “позитивном” и фоне “контрастном”. Однако существуют случаи, когда контрастное движение – действие, настроение – не является фоном. “Фон” есть развитие лирического настроения в том же плане, что и основное действие трагедии, – трагического в плане “патоса”, радостного в плане “антипатоса”. Контраст, напротив, есть развитие действия или настроения в плане, противоположном основному действию, то есть в трагедиях с неблагоприятным финалом контраст разворачивается в плане антипатоса (к примеру, ложная надежда на изменение к лучшему, как в “Трахинянках”), а в трагедиях со счастливой развязкой “антипатосу” предшествует бедствие или его угроза. Эту роль контрастного оттенения и переход от контрастного движения к основному можно связать с аристотелевским понятием перипетии⁵. Фон в данном случае не играет значительной роли. Его можно связать с другим понятием – *αμαρτία* (“ошибка”, “трагическая вина”), но только в тех случаях, когда эта “ошибка” выносится за пределы трагедии и излагается в пародии или стасиме хора. Таким образом, *контраст* и *фон* выступают как две разные, хотя и связанные друг с другом функции хора.

Еще один аспект, восходящий к “созданию эффекта” – это “медитация”, размышление на вечные темы⁶, раскрытие глубинного смысла событий. Эта особенность функционирования хора в виде его способности размышлять по поводу происходящего без тесной связи с драматическим контекстом

⁵ Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии. В кн.: Избранные труды, т. 1. О поэтах. М., 1997, с.456 и сл.

⁶ Romilly J. Time in Greek tragedy. New York, Ithaca, 1961, p.30-31.

рассматривается в основном в отношении стасимов. “Медитативная функция” представляется наиболее подходящей в качестве термина, потому что понятие “размышления” не до конца отражает ее сущность и может быть применено тогда, когда о “медитации”, по сути, речи не идет. В данном случае *медитативность* подразумевает особый характер рефлексии по поводу событий, а именно мифологическую тематику в основе, субъектно-объектный характер и экспрессивность, обусловленную принадлежностью к лирическому элементу. Следует, однако, оговориться, что формулировка “медитативная функция” остается во многом условной.

Были рассмотрены также такие определения хора, как “идеальный зритель”, “голос автора”. Мысль А. Шлегеля о хоре как “идеальном зрителе” была опровергнута еще Ф. Ницше⁷, но в дальнейшем эта формулировка неоднократно вновь рассматривалась в филологической науке. Новое рассмотрение хора как “идеального зрителя” и “голоса автора” в сравнительно недавних статьях⁸ доказывает, что актуальность этих проблем сохраняется. Оба понятия ближе к субъективному восприятию и с трудом поддаются терминологическим определениям. В самом названии “идеальный зритель”, являющемся скорее метафорой, заключено противоречие с сутью драматического действия. Столь же неоднозначно и понятие “голос автора”. Хотя в определенных случаях можно выделить выражение авторского “я”, трудно сформулировать это как особую функцию хора. Эти понятия в той или иной мере соприкасаются с уже рассмотренными функциями (фон, медитативная функция) и потому не были охарактеризованы как самостоятельные функции хора.

Выделение функций *оплакивания* и *прославления* обусловлено тем, что при рассмотрении истории трагедии и древнейших ее форм эти две функции оказываются жанроформирующими, то есть большинство исследователей возводят трагедию именно к френосу и дифирамбу. В связи с этим в работе затрагивается проблема происхождения трагедии. Одной из причин разнообразия концепций происхождения трагедии, как нам кажется, является

⁷ Ницше Ф. “Рождение трагедии”. / Пер. А.В. Михайлова. Вступ. статья и комментарий А.А. Россиуса. М., 2001, с. 97-98.

⁸ Rosenmeyer T.G. Elusory Voices: Thoughts about the Sophoclean Chorus // *Nomodeiktes: Essays in honor of Martin Ostwald*, 1993, p. 561-71.

Gould J. Tragedy and Collective Experience. In.: *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and beyond*. Oxford University Press, 1998, p. 217-243.

многозначность самого вопроса, включающего в себя и проблему возникновения нового жанра, и проблему взаимосвязи ритуала и художественной сферы человеческой деятельности, и проблему становления театра как самостоятельного вида искусства – т.е. вопросы как литературные, так и исторические и эстетические. Каждая теория по отдельности – “дионисийская”, “дифирамбическая”, “ритуальная”, “героическая” – не решает проблему в ее совокупности. Разделение же вопроса на несколько составляющих позволяет иначе взглянуть на проблему. Хоровое начало имело первичное значение для общего становления драматического искусства; связь френоса с культом героев, а пеана и дифирамба – с божественными культами обусловила особенности интонационного и сюжетного оформления. Жанр определяется как хоровым началом, так и вопросно-ответной структурой ритуала. В целом же речь идет об общем культурном фоне, о ряде предпосылок, не исключая одна другую и потому не являющихся каждая сама по себе источником драматического искусства вообще и трагедийного жанра в частности. Таким образом, мы имеем дело не с непрерывно развивающейся традицией, а с сознательным индивидуальным творчеством отдельных драматургов, с рядом последовательных акций, создавших новый жанр.⁹ Это подтверждает и существующее в науке представление об “экспериментальной” природе греческой трагедии классического периода¹⁰. Рассмотрение проблемы в этом аспекте позволяет объяснить и стремительное развитие жанра, и существенные различия в драматургической технике афинских трагиков. Именно это признание осознанного творческого участия в создании нового жанра позволяет нам говорить об эстетическом намерении автора и рассматривать формирование жанровых структур с определенным функциональным значением.

Все вышперечисленные функции могут быть рассмотрены в разряде литературно-художественных, так или иначе связанных с эстетическим восприятием произведения. Между тем существует ряд функций, обусловленных проблемами сценической организации, функций

⁹ Else G.F. The origin and early form of Greek Tragedy. Cambridge, 1965, p. 46.

Брагинская Н.В. Трагедия и ритуал у Вячеслава Иванова. В сб.: Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988, с. 313-314.

¹⁰ Goldhill S. Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus. In: Tragedy and the Tragic, p. 247.

"технических": решение проблемы информационной (обозначение времени, места, действующих лиц) и проблемы организационной ("передышка", заполнение пауз). Даже если изучать трагедию как самостоятельный вид искусства, не зависящий от театральной постановки, при рассмотрении драматургических приемов следует учитывать закономерности, отвечающие природе театрального творчества. К функциям этого уровня мы отнесли *называние* и *расспрашивание* хором персонажей, а также роль пародов и стасимов во внешней структуре драмы, то есть установленное в этой структуре чередование лирических и драматических частей.

Интересно также рассмотрение хора с точки зрения задачи, обозначенной ранее как "заполнение пауз". Как известно, в античном театре существовала особая система условий, которой было подчинено воспроизведение на сцене определенных моментов действия (прежде всего насильственной смерти). Исследователи Шекспира доказали "закон временной непрерывности", когда событию, происходящему за сценой, но важному для действия, соответствует на сцене эпизод уже не столь важный ("проходная сцена"). В данном исследовании была рассмотрена функция "проходной сцены" по отношению к стасиму хора.

Итак, по существу при анализе хора речь идет о двух основных аспектах его функционирования: одном, связанном с идейно-эстетическим уровнем произведения, и другом - собственно драматургическом, вытекающим из специфики жанра греческой трагедии, предполагающей сценическое воплощение. Полифункциональность, сочетание функций различных категорий определяет специфику хора античной трагедии и позволяет соединить анализ различных уровней произведения: анализ структурно-композиционный (мотивы и образы в составе сюжета) с анализом идейного уровня (идеи и проблематика в составе авторской концепции) и анализом стилистическим.

Вторая глава "Принципы функционирования хора у афинских трагиков" представляет собой сравнительный анализ функций хора в системе художественных средств каждого из трех афинских драматургов

В **первом разделе** при анализе функционирования хора в трагедиях **Эсхила** охарактеризована равнозначность в сочетании функций, позволяющая говорить о синкретизме как основе драматургической техники Эсхила в целом и хорической - в частности. Это выражено, в том числе, в

принципе сочетаемости функций, что прослеживается в работе на конкретных примерах: “Умоляющие”, где функция *действующего лица* “поглощает” остальные, что обусловлено сюжетной ролью хора Данаид; “Семеро против Фив”, где *оплакивание* входит в функцию *контраста*; “Агамемнон”, где хор одновременно служит *фоном* Агамемнону и *контрастирует* с Клитемнестрой.

Рассмотрена взаимосвязь хорической техники Эсхила с некоторыми приемами общей драматургической техники: трехчастное деление трагедии, применение техники лейтмотивов¹¹. Так, в “Персах” хор выступает в качестве “связующего звена” между тремя основными персонажами (Атосса, Дарий, Ксеркс), доминирование которых в соответствующих частях трагедии отражает принцип “внутренней трилогии”¹². Одновременно на лирику хора приходится развитие лейтмотивов: все основные мотивы, заявленные в пароде (прославление Ксеркса, хвала Персидской державе, υβρις), проходят через I и II стасим, получая логическое завершение в финальном коммосе. Применение техники лейтмотивов в лирике хора, равно как и выполнение им роли “связующего звена” между персонажами, является одним из средств создания композиционного единства.

В “Семерых против Фив” драматургический прием с использованием системы лейтмотивов не связан, как в “Персах” и “Умоляющих”, непосредственно с хором: если мотив “отцовского проклятия” выражен, как правило, лирически (коммос и стасим), то мотив “седмицы” (постоянно повторяющееся числительное “семь” или сложные слова с соответствующим корнем: *επτά, ἑβδομος, επτάπυλον, επτατειχής, εβδομαγέτης*) –эпически (в речах вестника, Этеокла).

В работе охарактеризованы особенности драматургической и хорической техники “Прометея прикованного”: отличие структуры пролога и парода, резкое количественное уменьшение партий хора и некоторая его отстраненность от действия, отсутствие непосредственной сюжетной обусловленности в выборе хора Океанид.

Отмечен рост значения медитативной функции в “Орестее”; на примере

¹¹ Об архаической композиционной технике, унаследованной структурой трагедий Эсхила, см.: В.Н. Ярхо. На рубеже двух эпох. В кн.: Эсхил. Трагедии. М., “Литературные памятники”, 1989, с. 490-495.

¹² Adams S. Salamis Symphony. In: Studies in honor of Gilbert Norwood. Toronto, 1952.

“Агамемнона” прослеживается особая связь содержания песен хора с сюжетом: хор в пародии и стасимах концентрируется на войне, проклятии дома Атридов и вине Агамемнона до момента гибели царя, – и эта лирическая интерпретация посредством системы символов и лейтмотивов подчеркивает смену трагического конфликта, являясь фактором *драматичности* хора.

Таким образом, трагедии Эсхила дают наглядное представление об общем процессе движения трагедии от лирики-переживания к собственно действию, выраженном в творчестве Эсхила либо частичным обособлением лирических частей (как в I-м стасиме “Хоэфор”), либо их противопоставлением частям драматическим (“Семеро против Фив”), либо включением функций хора (участие в эпическом расспрашивании, лирическом коммосе) в специфически драматический элемент трагедии. При общем значении хора как выразителя общественного мнения, *медитативность* проявляется лишь эпизодически. Функции *оплакивания* и *прославления*, хотя и считаются древнейшими, в большей мере представлены в поздней “Орестее”.

Развитие тенденций в обособлении лирических частей рассмотрено во **втором разделе** на материале трагедий **Софокла**. Охарактеризовано особое значение такой функции, как *контраст*, в контексте рассмотрения общего приема софокловской драматургической техники, заключающегося в создании контрастного эффекта (между персонажами, лирикой хора и действием, во взаимоотношении хор/герой, как в “Антигоне”).

Путем сопоставления в содержательном плане реплик корифея и лирических хоровых частей (“Царь Эдип”, “Антигона”, “Электра”) в работе показано разграничение хор/корифей, отсутствующее у Эсхила и отражающее тенденцию обособления лирических частей от действия. Усложненная техника лейтмотивов ($\nu\acute{o}\mu\omicron\varsigma/\phi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$, $\phi\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma/\epsilon\chi\theta\rho\acute{o}\varsigma$ в “Антигоне”; знание / незнание, знание истинное / знание ложное в “Царе Эдипе”) принадлежит драматическому элементу (исключение – ранний “Аякс”). Рассмотрение же роли лирического элемента, стасимов хора позволяет констатировать обособление лирических партий хора ($\acute{\upsilon}\mu\nu\omicron\varsigma$ κλητικός, эпиникий, френос в “Трахинянках”; гимны Эроту и Дионису в “Антигоне”) от собственно действия и одновременно увеличение разнообразия сочетаний в них художественных функций контрастирования и фона, прославления и

медитации-размышления, не связанных с действием непосредственно.

В “Электре” лирика хора служит для развертывания *антипатоса* мести, который преобладает у Софокла (в отличие от трагедий с аналогичным сюжетом у Эсхила и Еврипида). Этот антипатос развертывается в пределах лирического элемента, оставляя за драматическим развертывание патоса за счет усложнения структуры. Таким образом, в этой трагедии обособление лирических частей от действия приобретает значение не только на сюжетно-композиционном, но и на идейно-образном уровне.

Тематическое и интонационное обособление лирики хора особенно проявляется в трагедиях с усложненной структурой, включающей в себя несколько частей (диптихи, многочастные, трагедии с раздвоенным патосом, эпизодические – “Трахинянки”, “Аякс”, “Антигона”, “Эдип в Колоне”; песни хора, таким образом, служат композиционным “скреплением”, выполняя “объединяющую” функцию.

Непосредственное участие хора в действии ограничивается репликами, имеющими характер оценки, совета, увещания и часто принимающими форму сентенции в риторической функции убеждения, свидетельствующей об активной позиции персонажа. Таким образом, результатом этой главы явилось определение *дидактической* функции как средства драматизации хора в трагедиях Софокла.

Итак, одновременно с развитием появившейся у Эсхила тенденции к обособлению лирического элемента (когда лирические части связаны с действием скорее на уровне темы, чем на уровне сюжета), в качестве специфически софокловских приемов хорической техники следует отметить противопоставление лирических частей драматическим на ритмико-интонационном, идейно-тематическом, композиционном уровне, “объединяющую” функцию стасимов и попытку драматизации хора путем усиления его дидактичности.

Третий раздел, посвященный функционированию хора у Еврипида, разделен на два подраздела. В **первом** анализируются функции хора в пределах групп трагедий, ограниченных тематическими (антивоенные, “семейные”, патриотические трагедии), жанровыми (трагикомедии, мелодрамы, трагедии интриги) и хронологическими рамками.

В хорической технике ранней “Алкесты” заметны черты традиционности, однако следует обратить внимание на новаторство в других

драматургических приемах: введение сцен с различными жанровыми характеристиками (комедийная - диалог слуги и Геракла (V эпизодий), мелодраматическая - возвращение Геракла и Алкесты и узнавание). Однако развитие действия в плане антипатоса и разнообразие жанровых характеристик является для этого периода скорее исключением. Для остальных трагедий, относящихся к типу “средней трагедии”, характерным признаком является как раз финальный патос. Тематически эти трагедии могут быть объединены в несколько групп: тема семьи и брака - “Медея”, “Ипполит”, “Андромаха” (антиспартанские настроения последней приближают ее к группе антивоенных трагедий); антивоенная тема - “Гекуба”, “Троянки”; патриотическая - “Просительницы”, “Гераклиды”. С точки зрения хорической техники в “средней трагедии” предполагается разделение сюжета и действия, когда хор и персонажи в эпизодах выступают как координированные, но отдельные силы¹³; различные аспекты трагического конфликта, таким образом, сосредотачиваются на разных уровнях сюжетосложения. В этом смысле функционирование хора сходно во всех трагедиях рассмотренного типа - и в “семейных драмах”, и в “патриотических”, и в “антивоенных”; выразителем основной темы (например, “женская” тема в “Медее”, судьба Трои и ужас рабства – в “Гекубе” и “Троянках”) оказывается хор, вернее, лирические песни хора, не связанные напрямую с действием, но и не отделимые от него.

Сходство хорической техники обнаруживается и в следующем типе “трагедий интриги”. В “Елене” и “Ифигении в Тавриде” основная функция хора в пароде - *оплакивание*, компенсирующее отсутствие патоса в финале трагедии (ср. аналогичное значение коммоса Электры в “Электре” Софокла). Ту же функцию с тем же значением хор выполняет и в лирическом диалоге с Орестом и Пиладом (“Ифигения в Тавриде”, II эпизодий).

Функция *фона*, как и медитативная, связана с общей закрепленной за лирикой хора задачей: выражение “глубинного смысла”, теряющегося за сложностью интриги. Так, в “Ионе”, когда герои заняты вполне конкретными заботами (получение оракула, поиск ребенка) без отвлеченных размышлений, хор воспекает “превыше всех богатств - заботу о потомстве” (485-87). Подобное оттенение важнее для общего контекста, чем для

¹³ Kitto H.D.F. Greek Tragedy. London, 1939, p.214.

конкретного эпизодия. Кроме того, в этом типе “трагедий интриги” отсутствие прямого отклика на действие в лирических частях может быть обусловлено самим характером действия, утратившего эсхилловскую монументальность. Лирические песни хора, выражающие “глубинный смысл”, служат для выражения страдания-патоса и оказываются, таким образом, непосредственно связанными с понятием трагического конфликта.

Примером возрастающего значения собственно лирических функций могут служить “**Вакханки**”. Жанровое своеобразие “Вакханок” во многом обусловлено характером хора и реализуется через особую функцию лирических частей. Борьба Пенфея с Дионисом, мотив гонения усиливается еще и тем, что сам Дионис предстает в эпизодиях как служитель и не проявляет в полной мере своего божественного могущества; на существенность этой формы иронии, единственной в своем роде у Еврипида, указывал Зигфрид Екель¹⁴. Функция же лирических частей - выражение того дионисийского экстаза, который теряется в эпизодиях вследствие уже рассмотренной иронической ситуации. Песни хора, таким образом, выступают в функции *контраста* - противопоставления действию.

Поскольку понятие “**дифирамбического стасима**” определяет специфику изучения хорической техники Еврипида, рассмотрение вопроса о функциях этих стасимов было вынесено во **второй подраздел**.

На отсутствие прямой связи с содержанием в стасимах хора у Еврипида указывалось давно и примеры приводились различные. В работе Вальтера Кранца было введено наиболее общее понятие “лирического рассказа”, название *ιστορία-Lieder* и составлен список, послуживший основой для рассмотрения “дифирамбических стасимов” другими исследователями.

В этот “каталог” входят: 2 теогонических мифа - воцарение Аполлона в Дельфах (“Ифигения в Тавриде” III) и странствия Деметры (“Елена” II); фиванские сказания - основание Фив Кадмом и история Эдипа (“Финикиянки” I и III); рассказ о “золотом ягненке” из цикла об Атридах (“Электра” II); темы троянской войны - “каталог кораблей”, захват греками Илиона, свадьба Пелея (“Ифигения в Авлиде” парод, II и III стасим), оружие Ахилла (“Электра” I), гибель Трои (“Троянки” I и “Гекуба” III).

Уже охарактеризованный принцип функционирования хора у

¹⁴ Jäkel S. Kompositionsprinzip der griechischen Tragödie bei Sophocles und Euripides. - In: Über Literatur und Geschichte. Frankfurt am Main, 1973, S.456.

Еврипида, заключающийся в разделении на различные уровни повествования, был рассмотрен и применительно к “дифирамбическим стасимам”. Лирические части оттеняют действие, служа фоном или контрастом, причем этот фон отражает “глубинный смысл” трагедии в большей степени, чем действие в эпизодах (“Гекуба”, “Троянки”).

Другая особенность стасимов “дифирамбического” характера – в том, что излагаемые в них события могут мотивировать происходящие события трагедии. Таким образом, еще одна точка соприкосновения сюжета с тематикой этих стасимов - $\alpha\mu\alpha\rho\tau\iota\alpha$, аристотелевская “ошибка” или “вина”. В работе указывается на обоснование “трагической вины” в эподе дифирамбического стасима на примере трагедии “возмездия” (“Электра”); с этой же точки зрения рассматривается завершение стасима, прославляющего Деметру, в трагедии “Елена” (второй в списке Кранца).

Кроме того, в “трагедиях интриги” (“Ифигения в Тавриде”, “Елена”) дифирамбические стасимы приходятся как раз на осуществление замысла. Тематика этих стасимов контрастно оттеняет действие и служит для выражения трагического конфликта.

В этом разделе рассматривается вопрос не только о связи “дифирамбических стасимов” с содержанием в идейно-образном плане, но и о месте этих стасимов в структуре драмы. Сопоставление списка “дифирамбических” стасимов с различными классификациями трагедий по структурно-композиционному признаку (трагедии концентрические, агглютинирующего типа (катацентрические), полисинтетические; одноходовые/многоходовые, одночастные/многочастные), позволило обнаружить, что некоторые трагедии с “дифирамбическими” стасимами относятся одновременно к типу трагедий, подразумевающих наличие нескольких композиционно самостоятельных частей (“двухходовые”, “полисинтетические”) – “Гекуба”, “Троянки”, “Финикиянки”, “Ифигения в Авлиде”. В плане сюжетосложения все эти стасимы являются “композиционным швом”, соединяющим части, в которых разворачивается патос разных героев. В связи с этим была выделена *структурная* функция хора, характеризующаяся “объединяющей” ролью стасимов.

Таким образом, “дифирамбические” стасимы оказываются исключительно важными для понимания идеи трагедии, которое без них было бы неполным, если не прямо противоположным. Хотя это

противопоставление скорее внутреннее, чем внешнее: оно не проявляется в открытом конфликте, и контрастирующие части дополняют друг друга. Следует указать на то, что функции именно “дифирамбических” стасимов не отличаются принципиально от остальных функций хора у Еврипида.

Общему рассмотрению драматических приемов Еврипида способствует введенный Людвигом особый принцип “ясности” применительно к форме трагедий Еврипида¹⁵. Лирический элемент отделяется от драматического и служит фоном или же контрастом, но сущность этого контраста иная, нежели у Софокла: это - не внешнее, а внутреннее противопоставление различных пластов драмы, выражение различных уровней идейно-образного плана. Ту же роль выполняет медитативная функция, усиленная по сравнению с Эсхилом и Софоклом. Сохранение техники лейтмотивов, хотя и видоизменившейся, указывает не на архаичность, а скорее на жанровую обусловленность этого приема, его принадлежность к общей системе жанровой поэтики. Лирика хора представляет собой важный компонент жанровой структуры: соприкосновение с такими элементами сюжетосложения, как *πάθος*, *αμαρτία*, *δίαινοια*, определяет ее роль в раскрытии трагического конфликта, а *структурная* функция характеризует значение хора в объединении различных элементов действия.

Таким образом, “эстетическая импульсивность” Еврипида¹⁶ в области мировоззрения, на идейно-тематическом уровне произведения, в области драматургической техники переходит в свою противоположность, и все элементы этой техники служат созданию целостной жанровой структуры.

В третьей главе анализируются особенности композиционного строения хоровых песен, гимнические элементы в стасимах хора. Одной из организующих единиц, формирующих структуру большинства хоровых песен, является обращение. В ситуации, не обусловленной диалогом (т.е. в лирике хора), обращение выступает как фигура поэтического синтаксиса.

Предметные типы обращения в лирике хора по мере возрастания условности диалогической ситуации можно классифицировать следующим образом:

- 1) мифологические персонажи, действующие лица;

¹⁵ Ludwig W. Sapheneia. Ein Beitrag zur Formkunst im Spätwerk des Euripides. Bonn, 1954.

¹⁶ Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. В кн.: Мифология греков и римлян. М., 1996, с. 522.

- 2) довольно обширная группа обращений к богам;
- 3) неодоушевленные адресаты (прием олицетворения).

Обращения к персонажам в анапестической форме можно связать с функцией называния; обращения в стасимах имеют специфическую особенность – персонажи, как правило, в момент обращения отсутствуют или же не являются действующими лицами.

Общая характеристика обращений-олицетворений – “географические” (парод и II стасим “Умоляющих”; “Аякс” I; “Просительницы” I, “Гераклиды” IV, “Гекуба” III, “Геракл” III, “Финикиянки” II, I, “Вакханки” II), а также обращения к миру природы или материальному миру, окружающему человека (парод “Антигоны”, II стасим “Электры” Софокла, “Алкестида” III, “Гекуба” I, парод “Финикиянок”, “Ион” II, “Ифигения в Тавриде” I и II, “Электра” I, “Елена” I и III). Они не только служат средством художественного эффекта и усиления образности, но и создают интонационный рисунок. Таким образом происходит отделение от действия и в плане интонационном, и в плане тематическом, поскольку после обращения могут следовать и воспоминания о прошлом, и размышления о происходящем, и предположения о будущем. В этой функции обращения-олицетворения схожи с обращениями к персонажам, удаленным в пространстве и времени – они создают композиционную форму, определяя, с одной стороны, строение стасима, а с другой – тематически обуславливая его место в структуре драмы.

Поскольку обращение к богу или к богам в лирике является общим признаком для выделения гимна как жанра, эта группа стасимов рассматривается с точки зрения гимнической структуры. В данном случае существенная черта обращения – связь с гимническим жанром, возможность конструировать устойчивую форму гимна.

Признаки гимнической структуры обнаруживаются в пародии и I стасиме “Умоляющих”, пародии “Семерых против Фив” и “Агамемнона” Эсхила. Развернутая божественная инвокация содержится во II стасиме “Хоэфор”. В обращениях к богам в пародах преобладает конструкция оптатива 3-го лица. Наряду с упомянутой конструкцией встречается и непосредственно вокатив, имеющий вид именованного, эпитета и просьбы; однако, в конструкции оптатива 3-го лица описание могущества божества является более пространственным.

В драмах Софокла отмечается соотношение эпитетов и просьб в содержательном плане, что также является одним из элементов гимнической структуры. Следует отметить появление стасимов, целиком посвященных божеству (лирическая строфа в “Филоктете”; III и V стасимы “Антигоны”). На этих примерах мы можем говорить о законченной литературной форме гимна в трагедийном жанре. При этом в них имеются в наличии не только общие признаки гимнической структуры, но и более конкретные тенденции в форме строения обращений: повторы, соединение просьбы с обращением $\alpha\nu\alpha\xi$, помещение вокатива (имени или эпитета) в самое начало хоровой песни. Кроме того, следует указать на отсутствие собственно любовной темы в эпизодах “Антигоны”, в то время как в гимне Эроту очевидно использование соответствующей лексики не только в абстрактном воспевании бога любви, но и применительно к конкретной ситуации фабулы трагедии. Следовательно, в этой трагедии сочетание эпизодов и стасима (гимна) указывает на разделение на дополняющие друг друга уровни повествования, различающиеся и лексически, и интонационно, что в данном случае усиливается не только лирическими размерами, но и гимнической структурой.

Ряд хоровых песен Еврипида представляет собой последовательно выстраиваемую гимническую инвокацию (гимн Артемиде, Эроту (стасим I) и Киприде (IV) в “Ипполите”, I и III стасим “Иона”). Основным приемом, помимо обращения, является повторение, как на уровне лексическом, так и тематическом, а также на уровне чередования элементов гимна, в сочетании с явным тяготением к кольцевой композиции. Выбор адресатов обусловлен сюжетно: наличие в одной трагедии гимнов Артемиде и Киприде отражает сюжетно-композиционное противопоставление двух героев, на уровне инвокаций божеств в лирических частях воспроизводятся особенности структуры трагедии. Гимническая структура в прославлении Аполлона в “Ифигении в Тавриде” и гимне Деметре в “Елене” наиболее ярко представлена своей эпической стороной, а целью обращения к божеству становится мотивация или опровержение происходящего в эпизодах.

Итак, у Софокла и Еврипида явно выражена тенденция к помещению обращения в начале лирического отрывка, что является одним из жанровых признаков, поскольку сразу обозначает ситуацию как гимническую. Мы можем отметить особую литературную форму гимна в пределах

трагедийного жанра, отражающуюся как в разнообразии гимнических конструкций (краткой инвокации, трехчастного гимна со всеми признаками гимнической структуры, гимна эпического характера), так и в развитии собственных приемов (повторов, цикличности, смещения звательных интонаций к началу либо к концу стасима), приемов, создающих интонационный облик произведения. О функциональном значении такого рода инвокаций свидетельствует контрастность и взаимодополняемость частей с гимнической структурой и драматических эпизодиев. Использование элементов иной жанровой структуры становится не просто данью исходной лирической составляющей, а одним из художественных средств трагедии, определяя ее жанровое своеобразие.

В **четвертой** главе диссертации рассматриваются функции хора в создании пространственно-временной структуры трагедии. Система пространственно-временных отношений является одним из факторов, определяющих специфику художественного мира произведения. Применительно к античности этот вопрос наиболее подробно исследован в отношении гомеровского эпоса и более позднего жанра романа. Функциональное значение категории времени в трагедии рассматривается в книге Жаклин де Ромийи¹⁷; анализу этой работы посвящены соответствующие главы “Истории античной эстетики” А.Ф. Лосева.

Современные формы драмы связываются с так называемой “линейной” концепцией времени. Однако особенность структуры трагедии в том, что драматическое действие (линейное) в ней регулярно прерывается хорами, и эта постоянная прерывность придает действию циклический характер. Так особый характер протекания времени в трагедии обуславливается применением хорической техники. Но подобной цикличности можно найти и более глубокое обоснование: именно в хоре на первое место выступает мифологическая основа трагедии, а в мифе воплощается циклическая модель времени.

Итак, жанровая особенность пространственно-временной структуры греческой трагедии состоит в объединении двух восприятий времени: напряженности “событийного” и ослабления напряжения в стасимах хора, характеризующих действие с более широкой, “вневременной” точки зрения. Это замедление действия в мифологических отступлениях носит особый

¹⁷ Romilly J. Time in Greek Tragedy. New York, Ithaca, 1961.

характер, который можно назвать “вневременным зиянием”. При этом отмечается как простое расширение сюжетного времени (II стасим “Трахинянок”), так и самый общий характер связи с содержанием (IV стасим “Антигоны” Софокла, “Геракла” Еврипида).

Особенность таких стасимов – то, что излагаемые в них события прошлого могут мотивировать собственно действие. Пространственно-временная структура трагедии рассматривается с точки зрения аристотелевских понятий *πάθος* (страдание) и *αμαρτία* (“трагическая ошибка” или “вина” как мотивировка этого страдания). В данном случае эта мотивировка выносится за пределы действия, во временные отступления хора, а стасимы мифологического содержания служат фоном или контрастом для развертывания *πάθος*’а героя. “Географические” отступления в данном случае играют ту же роль, что и “исторические” (“Персы” Эсхила, “Царь Эдип”, “Антигона”, “Аякс” Софокла, “Гекуба” и “Троянки”, “Ифигения в Тавриде” Еврипида). В них перечисляется сразу несколько областей в Греции и за ее пределами, и по аналогии с “вневременным” зиянием, здесь можно говорить о зиянии “внепространственном”. Пространственно-временные отношения, таким образом, следует рассматривать как часть сюжетной структуры, а специфика этой структуры заключается в том, что определенные части трагедии оказываются вне пространства, вне времени и, в содержательном плане, вне фабулы.

Осуществление сочетания линейности и цикличности представляет собой лишь одну из функций формального членения трагедии на эпизоды и хоры. Второй аспект рассматриваемой проблемы – воспроизведение в тексте и на сцене отрезков времени и пространства, и их соответствие реальному пространству-времени. В связи с этим важное значение приобретает функция “проходного стасима”. Лирические части нередко заменяют действие, которое невозможно воспроизвести на сцене (бой, собрание большого количества людей, гибель героев). В трагедиях интриги (“Ифигения в Тавриде”, “Ион”, “Елена”) на “проходной стасим” приходится осуществление замысла интриги. Во многом функция этих стасимов чисто техническая, но в некоторых случаях временной промежуток, занимаемый стасимом, явно не соответствует реальному времени событий. Таким образом, протекание времени при чередовании эпизодов принимает условный характер, т.е. стасим любой продолжительности мыслится как

необходимый временной промежуток, даже если он реально не соответствует продолжительности действия. При подобном подходе функциональное значение членения на эпизодии и хоровые части наглядно сочетает в себе как задачи драматургической организации действия, так и создание художественного эффекта, и отражает взаимосвязь двух уровней – внешней и внутренней структуры драмы.

Итак, греческой трагедии свойственно сочетание и взаимодействие сразу нескольких пространственно-временных пластов. Мы можем говорить о функциональной роли драматического хронотопа, поскольку чередование песен хора, имеющих характер зияния, с ограниченными в пространстве и времени драматическими диалогами имеет структурообразующее значение (в плане формально-содержательном), а связь с аристотелевскими понятиями *πάθος* и *αμαρτία* указывает и на жанровое значение.

Одновременно, специфика пространства-времени характеризует и особенности функционирования хора в трагедии. Специфической особенностью выступают в данном случае хоровые партии, заполняющие временное зияние и образующие темпоральное единство. Использование приема “ретроспективной (“мифологической”) аналогии” способствует расширению пространственно-временных рамок сюжета. Хор, таким образом, оказывается времяобразующим фактором, и такова же его роль в отношении пространства.

Все указанные выше особенности формируют специфическую для трагедийного жанра систему пространственно-временных отношений, характеризующую процесс перехода от мира реального к миру изображаемому. Время и пространство выступают, таким образом, как жанровые категории, а пространственно-временная структура – как элемент структуры жанровой.

В **заключении** подводятся основные итоги исследования:

I. Конкретизация полифункциональности хора на различных уровнях организации и восприятия текста. Полифункциональность хора в жанре трагедии обусловлена одновременным включением хора во все звенья исходной сюжетной триады (сочетание лирического, эпического, драматического элементов). Функциональное значение членения на эпизодии и хоры наглядно сочетает в себе как задачи драматургической организации действия, так и создание художественного эффекта. Благодаря

разнообразие функций хора входит в различные пласты восприятия произведения: как *действующее лицо* - в образный уровень, в медитативной и дидактической функции - в идейно-тематический, в функции *фона* и *контраста* - в сюжетно-композиционный, в функции *оплакивания* и *прославления* - в ритмико-интонационный; одновременно исключительна его роль в формировании структуры драмы и сценической организации.

II. Сравнение функций хора в трагедиях трех драматургов. Изучение развития функций хора в системе художественных средств трагедии позволило установить связь принципов хорической техники с жанровой установкой текста. За развитием действия из первоначальной оратории последовали попытки сделать хор его носителем. Равнозначность в сочетании функций во всех элементах сюжетосложения позволяет говорить о *синкретизме* как основе общей драматической техники Эсхила и хорической - в частности. В трагедиях Софокла отмечается обособление лирических частей в виде песен хора, вплоть до противопоставления в содержательном плане реплик корифея и содержания стасимов, и *контраст* как стилевая доминанта софокловской драматургии. Для Еврипида характерно разграничение функций различных компонентов драмы; заметна склонность к формированию определенных жанровых схем.

Помимо рассмотрения эволюции выделенных ранее функций в хорической технике трех авторов, результатом данной работы является определение *структурной* функции в качестве особого приема драматургической техники, характерного для всех трех авторов, и *дидактической* функции как средства драматизации - для Софокла. Дидактическая функция утешения и убеждения в сентенциях хора является элементом катарсиса в его этическом и рационалистическом понимании.

III. Эволюция жанра трагедии в сопоставлении с эволюцией функций хора. Видоизменение комплекса функций в сопоставлении с эволюцией жанра рассматривается в двух аспектах. **Первый аспект** - изменение функций хора с учетом роста значения драматического элемента. Учитывая попытку драматизации хора путем усиления дидактизма, а также то, что в некоторых трагедиях Еврипида и Софокла было отмечено изменение структуры лирических партий с помощью 1) придания стасимам и пародам формы *лирического* диалога-амебея (в плане выражения) и черт *драматического* диалога-расспрашивания (в плане содержания) и 2)

приобретения *драматического* характера (осознание, дидактизм) репликами хора в *лирическом* диалоге-коммесе, мы можем говорить о сочетании лирического и драматического элемента в плане формы и содержания как еще одной попытке драматизации хоровых лирических частей.

Взаимовлияние элементов в пределах хорической техники заключается в постепенном переходе большинства драматических и эпических (функция действующего лица, расспрашивание, называние), а также некоторых лирических (оплакивание) функций к героям и обособлению других лирических функций в оттеняющих стасимах-отступлениях. Таким образом, основными становятся лирические функции контраста и фона, а также функция медитативная; в пределах хоровых песен формируются особые жанровые модификации (гимническая форма в трагедийном жанре). О функциональном значении гимнических инвокаций свидетельствует контрастность и взаимодополняемость частей с гимнической структурой и драматических эписодиев.

Следовательно, если *эволюция жанра в целом* заключается в *постепенном росте значения драматического элемента при отступлении лирического и эпического*, то в пределах хорической техники мы видим *картину обратную*, то есть усиление значения собственно лирических частей. При рассмотрении этого **второго аспекта** обнаруживается следующая связь жанровых характеристик трагедий разных периодов с эволюцией хорической техники: если на начальных этапах формирования жанра преобладание лирического элемента обуславливало патетический характер трагедии¹⁸, то постепенное его обособление привело к утрате монументальности, а одновременный рост драматического элемента привел к изменению характера действия, осложненного различными сюжетными компонентами. В то время как понятие "трагического" теряется за сложностью интриги, лирические хоровые части выражают "глубинный смысл" и являются, таким образом, неотъемлемой частью трагического конфликта. Благодаря этому, даже при общей эволюции от патоса к антипатосу, то есть "счастливному концу", трагедия остается трагедией. На основании этого можно сделать вывод об *обусловленности жанрового*

¹⁸ Kitto H.D.F. Greek tragedy. London, 1939, p.32: "Drama in which the chorus takes the first place can only be pathetic."

своеобразия эволюцией хорической техники. Лирика хора представляет собой важный компонент жанровой структуры: соприкосновение с такими элементами сюжетосложения, как *αμαρτία*, *πάθος*, *δίαινοια*, определяет ее роль в раскрытии трагического конфликта, а структурная функция характеризует значение хора в объединении различных элементов действия. В процессе жанровой эволюции хор из жанроформирующего фактора (определяющего устойчивый тип жанровой структуры) стал жанрообразующим (определяющимся методом и стилем автора). Изучение развития функций хора позволяет охарактеризовать, в том числе, процесс преодоления авторским замыслом жанровых установок текста, что можно рассматривать и в литературоведческом аспекте, и с точки зрения психологии творчества.

IV Аспекты функционирования лирических хоровых частей с точки зрения истории и теории драмы. Применение к исторически локальному жанру трагедии различных литературоведческих теорий обнаруживает, с учетом культурного контекста, сходство функциональных задач элементов любого художественного текста. С другой стороны, особая роль контраста на разных уровнях сюжетосложения, приобретение экспрессивного значения техническими приемами могут быть объяснены ориентацией на первичную массовую реакцию (театральная концепция драмы).

Если на начальных этапах развития жанра трагедии хор выделяется диалектом, полом, характером владения информацией, то у Еврипида это различие становится более глубоким, переходя на уровень идейно-тематический. Хор Еврипида становится антагонистом, но не в манере Эсхила, хор которого может вступить в открытый конфликт с героем, а в плане внутреннего противостояния, когда аспекты трагического конфликта сосредотачиваются на разных уровнях сюжетосложения. В этом сознательном выделении лирического элемента могло отразиться, в том числе, и зарождение "драмы для чтения" (литературная концепция). В качестве следующего этапа исследования, таким образом, встает вопрос об эволюции лирического элемента в драмах других эпох европейской культуры.

В связи с охарактеризованными выше особенностями возможно сопоставление функционирования лирических хоровых частей с понятием "*внутреннего действия*" (одновременно и театральным, и литературным), формой, в которой эмоциональные и интеллектуальные реакции

доминируют над собственно действием ("волевыми свершениями"). Теория литературы свидетельствует, что драма "прошла путь от безраздельного господства внешнего действия к "сосуществованию" этой традиционной формы с неканоническими, свободными формами - с действием внутренним"¹⁹. Появление у Еврипида зачатков нетрадиционных форм тем более важно, что греческая трагедия являет собой только один из начальных этапов многовековой истории драмы.

В **Приложении** в табличном виде систематизированы и представлены списки стасимов с гимнической структурой и «проходных» стасимов в трагедиях трех трагиков и «дифирамбических» стасимов Еврипида.

По теме диссертации автором опубликованы следующие работы:

1. Формы пространственно-временных отношений в греческой трагедии// "Образ мира – структура и целое". Материалы международной научной конференции. Логос, 1999, № 3, с. 572-573.

2. Драматургия Пушкина и античные традиции // "Пушкин и мир античности". Материалы чтений в "Доме Лосева". М., 1999, с. 75-85.

3. Функции "дифирамбических" стасимов в трагедиях Еврипида // "Индоевропейское языкознание и классическая филология - III". Материалы чтений, посвященных памяти И.М. Тронского. С-Пб, "Наука", 1999, с. 27-28.

4. Функции "дифирамбических" стасимов в трагедиях Еврипида // *Colloquia classica et indo-europeica*. II. С-Пб, "Алетейя", 2000, с. 220-226.

5. Элементы гимнической структуры в хоровых песнях греческой трагедии// "Индоевропейское языкознание и классическая филология - III". С-Пб, 2000, с. 28-32.

6. "Дионисийство и трагедия: Эсхил в переводах Вяч. Иванова" // "Вячеслав Иванов: творчество и судьба". Материалы чтений в "Доме Лосева". – в печати

7. "Типология пространства и времени в греческой трагедии" // Древний Восток и античный мир - IV. – в печати

8. "Хор греческой трагедии как критерий жанровой эволюции и смены мировоззрений" // "Культура в эпоху цивилизационного слома" – в печати

¹⁹ Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986, с.160.