4. Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д. Б. Гудков. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 288с.
5. Костомаров В. Г. Как тексты становятся прецедентными / В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова // Русский язык за рубежом. – 1994. – № 1. – С. 73–76.
6. Красных В. В. Этнопсихолингвистика и культурология: курс лекций / Виктория Владимировна Красных – М. : ИТДГК «Гнозис», 2002. – 284 с.
7. Макгауен Т. В. Прецедентні імена в сучасному американському медіа-дискурсі: лінгвокогнітивний і функціональний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови» / Т. В. Макгауен. – Херсон, 2012. – 20 с.
8. Нахимова Е. А. Прецедентные имена в массовой коммуникации: монография / Елена Анатольевна Нахимова; ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т социального образования. – Екатеринбург, 2007. – 207 с.

УДК 821.14'02.09 (092)

С. М. Винар,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич

АНТИЧНИЙ ХОР У ДРАМАХ ЕВРИПІДА: КОМУНІКАТИВНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

На матеріалі трагедій Еврипіда «Іфігенія в Авліді» та «Іфігенія в Тавріді» в статті розглядається хор як мелічна (пісенна) частина античної драми. Основну увагу зосереджено на комунікативних аспектах хорових пісень, на функціях їх як акту мовленнєвої діяльності.
Ключові слова: *драма, хор, комунікативна функція.*

ANCIENT CHOIR IN EURIPIDES' DRAMAS: COMMUNICATIVE INTERPRETATION
Choir as a song part of ancient drama is considered in the given article on the basis of Euripides' tragedies «Iphigenia in Aulis» and «Iphigenia in Tauris». Special attention is paid to the communicative aspects of choral songs and their connection with linguistic means and the communicative function that helps the extension of receptive possibilities of the text.
Key words: *drama, choir, communicative function.*

АНТИЧНЫЙ ХОР У ДРАМАХ ЕВРИПИДА: КОММУНИКАТИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
На материале трагедий Еврипида «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» в статье рассматривается хор как меличная (песенная) часть античной драмы. Основное внимание сосредоточено на коммуникативных аспектах хоровых песен, на функциях их как акта речевой деятельности.
Ключевые слова: *драма, хор, коммуникативная функция.*

Постановка проблеми. Застосування хорової техніки, різноманітність її форм і функцій на різних етапах еволюції жанру є основною особливістю структури античної трагедії, корінною її відмінністю від більш пізньої драми. В межах античної драми, а саме, драми грецької, в період з VI по IV ст. до н.е. хор пройшов практично всі стадії свого розвитку, характеризуючись при цьому різним ступенем залучення у драматичну дію. Слід зазначити, що хор присутній не лише в античній драматургії, але й в театрі інших історичних періодів (раннє Середньовіччя).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання структури античної трагедії, особливостей хору як її невід'ємної складової, функцій хору в театральному дійстві викликає постійний інтерес вчених-літературознавців. Хор розглядається з точки зору його участі в драматичному конфлікті, в творенні сюжету драми, в організації драматичної структури. Основи для вивчення цієї проблеми були закладені у працях А. А. Анікста [2], М. Л. Гаспарова [3], Ф. Ф.Зелінського [4], О. М. Фрейденберг [5], [6], В. Н. Ярхо [8] та ін.

Постановка завдання. Особливої уваги, на нашу думку, заслуговує також вивчення античної драми у площині комунікації, дослідження її найважливіших як структурних, так і семантичних елементів, в тому числі й хору, в комунікативному аспекті. Це дало б змогу з'ясувати феномен процесу сприйняття і засвоєння традицій античної літератури та античного театру. У нашій статті зупинимось на комунікативних особливостях хорових пісень у контексті трагедій Еврипіда «Іфігенія в Авліді» та «Іфігенія в Тавріді».

Виклад основного матеріалу. Хорові партії є невід'ємною частиною ліричної дійсності трагедії і виступають конструктивними елементами одночасно як зовнішньої, так і внутрішньої її структури. Прихід хору (парод) організує початок дії, відхід його (ексод) – кінець дії. Численні пісні хору, які ми зустрічаємо у Еврипіда, сприймаються, здебільшого, як ліричні вірші-вставки, але участі у розвитку сюжету хор майже не бере. Його роль полягає у коментуванні того, що не можна відобразити на орхестрі (опис грецького війська, морських суден, могутніх героїв), вираженні свого ставлення (схвального чи навпаки) до дій героя, що, відповідно, впливає на формування позиції глядача чи читача трагедії – зовнішнього реципієнта. Наголосимо, що його слід диференціювати від реципієнта внутрішнього – героя трагедії, соліста. Хоча хор завжди підтримує героя, співчуває йому, у більшості випадків у античній драмі соліст не звертає на нього жодної уваги. Однак у розглядуваних нами трагедіях Еврипіда знаходимо випадки, коли соліст реагує на репліки хору (***Хор (Орестові)***. *Жаль мені, жаль тебе: /Скроплять водицею.../ Кров'ю омиєшся!..* ***Орест***. *Не треба смутку. /Зоставайтесь в радості.* ***Хор (Піладові).*** *Жереб щасливіший/ Випав тобі, в свій край/ Ти повертаєшся!* ***Пілад***. *Хіба то щастя – смертю друга куплене?).* В інших випадках навіть вважає його повноправною діючою особою, здатною до дії (Орест звертається до Іфігенії, вказуючи на хор: *...подбай-но, щоб котра з між них / Не продала нас)*[*].

Пісні хору у структурі трагедії виконують комунікативні функції, притаманні будь-якому мовленнєвому акту. Р.Якобсон [7], виділяючи їх 6: (комунікативну (референтивну), апелятивну, поетичну, експресивну, фатичну, метамовну), наголошує на тому, що відмінності між повідомленнями полягають не у монопольному виявленні якоїсь однієї функції, а в їхній відмінній ієрархії. Словесна структура повідомлення залежить, насамперед, від функції, яка переважає. Стосовно цього моменту цікавою нам видається перша пісня хору з драми «Іфігенія в Авліді». Хор халкідських жінок розповідає про те, що він прийшов здалеку, покинувши свою батьківщину, слідом за чоловіками, яких Агамемнон веде у похід, «*щоб додому красуню Єлену вернуть*». Вся їхня розповідь – це поетичний «каталог» кораблів та славетних героїв, яких побачили жінки: *В морі – безліч суден бойових.../Ген на правому крилі /Мірмідонів рать морська/ Шикувалась – Фтії міць:/ Бойових*

[*] Тут і далі текст Еврипіда цитуємо за перекладом А. Содомори та Б.Тена.

© С. М. Винар, 2016

п'ятнадцять суден…/Побіч – у такій же кількості/ Ряд аргівських кораблів./ Їх вели: син Талая Мекістей/ І Стенел – паросць Капанеєва [1, с. 293].

Ці картини підсилюються словами хору, що вказують на їх візуальний характер: «*побачити хочу*» (168), «*вздріла намети й щити*» (186), «*побачила*» (188), «*бачила*» (203, 217, 287), «*мій зір спогляданням утішавсь*» (227), «*постав перед моїм зором*» (292-3). Зорові образи, що фігурують у цій одній пісні дванадцять разів, дають своєрідні коментарі того, що було неможливо відобразити у мистецький спосіб, створюють певну установку на сприйняття зображуваного, зумовлюють певний емоційний настрій. Тут на перший план виступає референтивна функція, що є основним завданням багатьох повідомлень. Однак, необхідно звернути увагу на побічні вияви інших функцій, зокрема емотивної, або експресивної, що має за мету пряме вираження ставлення мовця (у нашому випадку – хору) до того, про що він говорить. Вона пов'язується з прагненням справити враження певних емоцій. При перечисленні хором «баченого» ним у далеких морських подорожах виявляються елементи етнографічних перебільшень, подиву перед надзвичайною могутністю ахейського війська. Це проявляється в емотивному забарвленні висловлювання на всіх рівнях – на звуковому, граматичному і лексичному. Ілюстративними є окличні (*Як мій зір спогляданням утішавсь: Наче мед серце осолоджував!; Ось який похід постав перед моїм зором!)* та порівняльні речення *(Бачила я корінних, мов сріблом цяткована шерсть),* складні прикметники (ахейці *пишнокудрі*, рать *срібновесельна),* суперлативи прикметників (кораблі *найстрімкіші,* образ Паллади *наймиліший).* Відмітимо, однак, що з точки зору реальності зміст цієї пісні не міг відповідати дійсному перебігу подій. Адже жінки не слідували за чоловіками у Троянському поході, а тому не могли здійснити морську подорож із Халкіди задля того, щоб побачити ахейський флот і прославлених героїв. Як припускає у своїй праці «Миф и литература древности» О.Фрейденберг [6], функція древнього хору полягала, швидше всього, у розповіді про «бачене», про візуальне «чудо» як про щось прекрасне.

Численні розповіді хору О.Фрейденберг називає міфічними, не тільки через їх зміст, але й виходячи із способу їх передачі. Хор ніколи не передає конкретних подій з їх реальним часом і простором. Те, про що він розповідає, «відбулося раз і назавжди, і те минуле, в якому воно відбулося, поширюється і на теперішнє. Інакше кажучи, воно нереальне: у ньому немає ні теперішнього, ні минулого, але і одне, і друге, не «триваючи», стоїть на місці у своєму одномірному просторі» [6, с. 367]. Діючі особи – це боги, герої, стихії, наділені людськими рисами. Всі вони мають імена, що конкретизує їх, але одночасно ці особи «вважаються всім знайомими», тобто для них характерна схематична, безособова спільність рис.

На перший погляд, розповіді хору не мають прямого відношення до дії п'єси. На все, що відбувається на сцені і передається конкретними фактами, хор реагує якимсь аморфним, невизначеним остаточно відносно головної емоції, ставленням. Виражається це найчастіше через медитацію, співчуття, благання. Домінантне місце в них займають експресивна та апелятивна комунікативні функції. У Еврипіда, який вводить у хорові пісні сильну емоційність, тематичні уривки утворюють мотиви жалів, плачів: *О доме Атрідів!.. Пропало все!../ Блискучий скіпетр і давня/ Слава отчого дому!..* [1, с. 345].

Іноді складається враження, що хор не слухає, а твердить своє, що у трагедії наявні дві різні лінії: одна – солістів, інша – хору. Як зазначає О.Фрейденберг [6], хор – носій *теми, але не наррації, не дії, не сюжету* (курс. наш – С.В.). Хор співає «з приводу» головної події, але він нічого не говорить про події у прямій, безпосередній формі, а наводить лише віддалені аналогії. Ілюстративною тут може бути строфа й антистрофа стасиму першого «Іфігенії в Тавріді». Хор співає про силу кохання, про чари Афродіти та Ерота, далі слідують повчальні роздуми про доброчесності людини, Еврипід вводить мотив про згубну силу неприборканої пристрасті. І лише після цього хор логічно завершує свою думку, повертаючись до подій, що спричинили початок Троянської війни.

Міфологічне мислення хору створює картину, що не рухає сюжету, кожна наступна думка не розвиває попередньої, а зачіпається за неї. Образна конкретність розповіді позбавлена узагальнення, настільки насичена деталями, що важко знайти головну думку. Кожен іменник супроводжується великою кількістю складних прикметників, за образом слідує образ, кожна думка – атрибут попередньої. Ось як описується Еллада у хоровій пісні («Іфігенія в Тавріді»): *Тужу тут без еллінських свят,/ Тужу тут без Діви, котра/ До породіллі спішить на поміч,/ – Без Артеміди, що славну свою/ Має оселю в підніжжі Кінфу,/ Де лапастої пальми тінь,/ Де розлоге лавра гілля,/ Де оливи священної зелень сріблясta,/ Милий схов для роділлі – Лето/ Над озера плесом округлим,/ Де найчистішим співом лунким /Лебідь музам слугує* [1, с. 375].

Згадуючи Грецію, хор насамперед починає говорити про богиню Артеміду, переходить до опису її житла. Таким чином, спомини про Елладу йдуть шляхом змалювання природи, пишної зелені, що оточує оселю богині, тобто епітетним визначенням деяких другорядних рис. Найбільшу смислову навантаженість у мові хору несуть епітети. Однак вони не виділяють суттєвих рис предмета, а виступають лише його тавтологічними атрибутами. Так, тінь пальми, зелень лавра і оливи, плесо озера створюють нерухому, стоячу картину, що є атрибутом до образу Греції. Навіть опис подій, повних руху, ведеться шляхом перечислення ряду іменників і епітетів. Наприклад, згадуваний вже збір ахейського війська перед походом, що нагадує величну завмерлу картину.

Часто хор починає свої пісні з якоїсь другорядної обставини або із звернення до особи, яка не має жодного відношення до викладеного міфу, репрезентуючи при цьому на першому плані конотативну функцію, яка знаходить своє чисто граматичне вираження у кличному відмінку. Такі приклади неодноразово знаходимо у Еврипіда, зокрема, у «Іфігенії в Тавріді»: стасим перший, строфа перша (*Темна, мов ніч,/ Темна, мов ніч, морська протоко*...), стасим другий, строфа перша (*пташко – ти, що край скель морських,/ Де, біліючи, хвиля б'є,/ Піснею сиплеш сумною!).*

Зупинемося детальніше на хоровій пісні, що становить парод трагедії «Іфігенія в Тавріді». Умовно його можна поділити на три частини. Перша – звернення учасниць хору до наявного або уявлюваного поблизу народу. Тут виділяється фатична функція хору, основним завданням якої, за Р.Якобсоном, є встановлення комунікативних зв'язків, акцентування уваги на співрозмовникові, що реалізується посередництвом обміну ритуальними формами або навіть цілими діалогами. Так, провідниця хору виступає із звичним закликом дотримувати благоговійної тишини, щоб не порушити необережним словом їхнього священного обряду: *Занімійте побожно, сусіди/ Островів двох, що в морі Евксінському/ Височать побіч себе.* Друга частина – звернення хору до богинь: *О дочко богині Лето,/ Володарко гір Діктінно,/ В твій храм, де над рядом колон/ Щирозлоті сяють карнизи,/ До пречистої – чиста йду,/ Прислужниця жриці твоєї...* Ця частина пароду є προσόδιον або піснею-процесом, відомо, що вона виконувалася у супроводі флейти, хор святковою процесією наближається до храму, щоб принести дари або жертви. Місце перебування богині згадується з притаманною хору деталізацією (*щирозлоті карнизи*). За звичаєм, якщо хор не належить країні, де відбувається дія, вказується його батьківщина і причина, чому він її залишив. Фатичність передбачає такі уточнення, щоб запобігти будь-якому непорозумінню: довіра до мовця має бути повною Тому тут згадується спочатку рідна країна з її розкішним блиском, Еллада з її укріпленими стінами, потім більш загальна назва – Європа як процвітаюча культурна країна. Третя частина розглядуваної нами хорової пісні – це звернення учасниць хору до Іфігенії. Воно сповнене здивування, чого жриця так несподівано викликала їх до храму. На це вказують експресивні елементи: питальні речення, повторення одного за значенням слова: *Ми вже тут. Що таке? Що турбує тебе?*

Висновки. Ми намагалися прослідкувати всі основні функції хору як мовленнєвого акту комунікації. Можна зробити висновок, що особливість хорових пісень як ліричного компоненту античної драми зумовлює різну ступінь використання тих чи інших функцій. Референтивна функція, хоча й присутня у піснях у більшій чи меншій мірі, поступається місцем експресивній функції, яка завжди домінує у ліричній поезії. Для встановлення комунікативних зв'язків з реципієнтом як внутрішнім, так і зовнішнім, важливу роль відіграє фатична функція. Референтивна функція у поєднанні з експресивною, поетичною, апелятивною та фатичною створюють сприятливі умови для рецепції античного сюжету.

На теперішній час хор, втративши своє смислове значення, залишився традиційним фоном у європейській опері, зберігши лише риси колективності і пісенності, тільки одну функцію – бути музичним супроводом солістів, не приймаючи участі в дії.

Література:

1. Евріпід. Трагедії [пер. з давньогр. А. Содомори та Б. Тена] / Евріпід. – К. : Основи, 1993. – 448 с.
2. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1967. – 455 с.
3. Гаспаров М. Л. Сюжетосложение греческой трагедии / М. Л. Гаспаров // Новое в современной классической филологии. – М. : Наука, 1979. – С. 126-–166.
4. Зелинский Ф. Ф. История античной культуры / Ф. Ф. Зелинский. – СПб. : Марс, 1995. – 380 с.
5. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
6. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
7. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193–230.
8. Ярхо В. Н. Античная драма : технология мастерства / В. Н. Ярхо. – М. : Высшая школа, 1990. – 144 с.

УДК 821.111(73) – 312.6 «19/20»

Ю. С. Гончарова,
Національний університет ім. Олеся Гончара, м. Дніпропетровськ

ФЕНОМЕН ПАРАКРИТИКИ У ТРАКТУВАННІ ІГАБА ГАССАНА

Стаття присвячена аналізу концепції паракритики, запропонованої провідним американським теоретиком і критиком І. Гассаном. Охарактеризовано специфічні риси пара/критичного письма, яке породжує нові моделі проникнення у сутність як художнього, так і літературно-критичного твору в епоху постмодерна і слугує дороговказом в період формування пост/постмодерністської естетики.

Ключові слова: *паракритика, суб'єктивація, саморефлексія, особистість, постструктуралізм, постмодернізм, пост/постмодернізм, Ігаб Гассан.*

THE PHENOMENON OF PARACRITICISM IN IHAB HASSAN'S INTERPRETATION

This article is dedicated to the analysis of a concept of paracriticism which was proposed by the leading American theorist and critic I. Hassan. The characteristic features of para/critical writing have been revealed and analyzed in this research. It gives ground to suggest that paracriticism undermines traditional forms of literary critical argumentation and urges to the development of new models of analysis for artistic and critical texts during the formation of after postmodernist aesthetics. Testing the theory in action, I. Hassan has created an interactive critical dimension, where the object of a critical analysis is an artistic text and, simultaneously, a critical text – the text-in-progress, exposing its own linguistic features, analytical and personal strategies and carrying a humanistic impulse of the infinite renewal of life and literature.

Key words: *paracriticism, subjectivation, self-reflection, personality, poststructuralism, postmodernism, after-postmodernism, Ihab Hassan.*

ФЕНОМЕН ПАРАКРИТИКИ В ТРАКТОВКЕ ИХАБА ХАССАНА

Статья посвящена анализу концепции паракритики, предложенной ведущим американским теоретиком и критиком И. Хассаном. Дана характеристика особенностей пара/критического письма, которое дает толчок развитию новых моделей анализа как художественного, так и литературно-критического текста в период формирования пост/постмодернистской эстетики.

Ключевые слова: *паракритика, субъективация, саморефлексия, личность, постструктурализм, постмодернизм, пост/постмодернизм, Ихаб Хассан.*

Ігаб Гассан один з перших серед американських критиків уторував шлях експлікації особистісного в літературно-критичному тексті. За свідченням самого Гассана, ще наприкінці 60-70-х років ХХ ст. він почав підбирати ключа до пояснення нових культурних реалій (децентрація суб'єкта, розквіт теорії, плюральність, «поетичне мислення» та ін.) не в континентальній філософії, а в американському прагматизмі та автобіографії [9, с. 124]. На його думку, специфіку як художнього, так і літературно-критичного твору в постмодерністську добу має визначати нова якість стосунків між об'єктом і суб'єктом, «я» та іншим, що породжена виникненням нової «постмодерної естетики довіри» [8, с. 28]. Ця естетика протистоїть «інтелектуальній культурі зневір'я», що інтерпретується багатьма дослідниками як основна ознака сьогодення.

Апелюючи до В. Джеймса, який був переконаний у можливості коригування нашого недосконалого світу за умови бажання людей об'єднати свої зусилля, І. Гассан прагне відновити той оптимістичний внутрішній стан, що завжди був характерною рисою американської національної свідомості – згадаймо, наприклад, Б. Франкліна з його життєрадісною, незламною вірою у силу розуму, або В. Ірвінга, твори якого просякнуті духом веселої насмішки, або О. Генрі, що наділив своїх героїв рятівним почуттям гумору, або Марка Твена… У такий спосіб І. Гассан прагне знайти прихисток від пануючих в інтелектуальному середовищі наприкінці ХХ ст. ідей про остаточну втрату ідентичності, про «смерть» автора, героя, читача і навіть художнього твору.

Відомо, що І. Гассан завжди скептично ставився як до ідеї остаточної вичерпаності та моральної застарілості концепції «автономного я», так і до його безсумнівної та абсолютної цілісності. Тому ситуація «сутнісної невизначеності / indetermanence» [8, с. 20], яка, за власним свідченням теоретика, є характерною ознакою постмодернізму, мала стати поштовхом до формування більш складних та позбавлених наївності уявлень про реальність і людину, що, в свою чергу, стимулювало пошук нових форм оповіді про себе і світ. Так поступово народжувалися гассанівські концепції паракритики і парабіографії.

© Ю. С. Гончарова, 2016