Категория «трагическое» в античном театре и музыке

(дипломный реферат)

Барнаул 2004

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение 3

Глава I. Категория «трагическое» 7

1.1. Понятие и сущность трагического 7

1.2. Античные мыслители о трагическом 10

Глава II. Античный театр 15

2.1. Возникновение греческой трагедии 15

2.2. Античный театр 16

2.3. Великие трагики 18

2.3.1. Творчество Эсхила 18

2.3.2. Драматургия Софокла 20

2.3.3. Психологизм Еврипида 22

2.4. Театр в Древнем Риме 23

Глава III. Античная музыка 27

3.1. У истоков музыки 27

3.2. Влияние пифагорейцев на музыку Древней Греции 28

3.3. Аристотель. Отношение к музыке 31

3.4. Музыка в греческой трагедии 32

3.5. Музыкальная культура в Древнем Риме 35

Заключение 38

Список использованных источников и литературы 41

# Введение

Античный театр – это одно из самых ярких проявлений античной культуры, сыгравшей основополагающую роль в развитии европейской культуры. Актуальность этой темы заключается в том, что именно с античного театра начинается зарождение и формирование основ искусств и художественных форм, которые будут популярны на протяжении многих веков.

История греко-римской театральной культуры, основанная на документальных письменных источниках, охватывает не менее, чем целое тысячелетие (V в. до н.э. – V в. н. э). При этом греческий театр достиг своего расцвета раньше римского и в значительной мере повлиял на развитие культуры в Древнем Риме.

Склад античной культуры был определен общественными условиями рабовладельческой формации. Благодаря применению в широком масштабе разделения труда между земледелием и промышленностью в рабовладельческих обществах Греции и Рима, были созданы необходимые условия для расцвета культуры древнего мира.

Имеются два рода основных источников по истории античного театра: письменные источники и памятники изобразительного искусства. Важнейшими письменными источниками для истории античного театра являются, прежде всего, пьесы античных авторов. Руины античных театров можно отнести к числу первых из памятников монументального изобразительного искусства. В числе других памятников следует упомянуть рисунки на вазах, стенную живопись, статуэтки из терракоты и слоновой кости.

Великими древнегреческими драматургами, авторами трагедий, являются Эсхил, Софокл, Еврипид. Изучая их творчество, можно проанализировать ряд проблем, которые драматурги ставили перед героем, понять и раскрыть замыслы авторов.

В истории античного театра имеется одна особенность: греческая трагедия всегда построена на мифологическом сюжете. Ее действующими лицами выступают боги или герои древности: Прометей, Геракл и др. Широкое обращение к мифологии делало трагедию необычайно доходчивой: в каждой пьесе зритель встречал уже знакомые ему лица и события и мог любоваться тем, как драматург переработал миф в своей творческой фантазии.

Рождение греческой драмы и театра связано с обрядовыми играми мимического характера, которые были связаны с культом Диониса.

Дионис – бог творческих сил природы, позднее – бог виноделия, а потом бог поэзии и театра. Его символом является виноградная лоза. Из обрядовых песен и игр в честь Диониса выросли три жанра древнегреческой драмы: трагедия, комедия и сатировская драма. Трагедия отражала страстную сторону дионисийского культа и означала: трагос – «козел» и оде – «песнь», то есть «песнь козла». Поэтому на праздниках, посвященных Дионису, его участники одевались в маски, козлиные шкуры.

Так как античное искусство было синкретичным, театр был связан с литературой, танцем, архитектурой и другими искусствами. Велика была связь античного театра с музыкой.

Спектакли были отчасти музыкальными: диалоги чередовались с напевной рецитацией и сольным или хоровым пением в сопровождении авлоса или кифары. Большие музыкально – пластические стасимы хора завершали каждый эпизод драмы. И не смотря на то, что музыка была, в основном, вокальной, а инструментальная выполняла только аккомпанирующую роль, музыка сыграла огромную роль в античном театре. Взаимно дополняя друг друга, театр и музыка углубляли духовное воздействие на зрителя.

Театральные представления в Афинах представляли собой грандиозное общественное событие, осознанный акт политического единения. И как бы много событий ни произошло в европейском театре впоследствии, существовал один – единственный греческий город, в его истории была одна – единственная сцена, которая могла дать театру такое мощное начало. Греческие трагедии, составляя часть «политической жизни города», захватывали огромную аудиторию, чувство всеобщего единства должно было достигать большой мощи. Эмоциональный и психологический диапазон трагедийных переживаний был богат и разнообразен, потому что трагедии драматизировали глубокие, сложные, болезненные проблемы и вопросы, которые были далеки от конечного их разрешения.

Основные виды поэзии – эпос, лирика и драма – возникли в Древней Греции. Античный театр, архитектура и скульптура стали предметом подражания и изучения в последующие века. Некоторые жанры античного театра продолжали жить и в первые столетия средних веков.

В эпоху Возрождения образцами для первых литературных трагедий и комедий послужили пьесы античных авторов, а позже, западноевропейская драматургия неоднократно обращалась к богатому театральному наследию. В настоящее время произведения античной драмы продолжают доставлять нам огромное эстетическое наслаждение.

Предметом нашего исследования является раскрытие сущности эстетической категории «трагическое» в истории эстетической мысли и в современности на примере развития античного театра и музыки.

Задачами данной работы являются:

Изучить категорию трагического в истории эстетической мысли;

Раскрыть основные изобразительно – выразительные средства античного театра и музыки;

Рассмотреть творчество великих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида.

Показать взаимосвязь театра и музыки.

В процессе работы над данной темой нами были изучены следующие произведения и источники: Аристотель «Поэтика», Эсхил «Персы», Софокл «Царь Эдип», Головня В.Н. «История античного театра», Бореев Ю.Б. «Эстетика», Шестаков В.И. «От эпоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века», Лосев А.Ф. «История античной эстетики», эстетический словарь и др.

# Глава I. Категория «трагическое»

# 1.1. Понятие и сущность трагического

Одной из традиционно относимых к эстетике категорий является «трагическое». Однако сразу необходимо отметить, что в отношении этой категории существует принципиальная путаница. Достаточно часто, рассуждая об этой категории, говорят в одной плоскости о трагическом в искусстве и в жизни. Между тем, к эстетике имеет отношение только и исключительно трагическое в искусстве, с наибольшей полнотой реализованное в конкретном жанре драматического искусства – трагедии. Трагическое как эстетическая категория относится только к искусству, в отличие от других эстетических категорий – прекрасного, возвышенного, комического, имеющих свой предмет и в искусстве, и в жизни.

Трагическое в жизни не имеет никакого отношения к эстетике, так как при его созерцании и тем более при участии в трагической коллизии у нормальных людей не возникает эстетического события, никто не получает эстетического наслаждения, не происходит эстетического катарсиса. Трагедии Хиросима и Нагасаки никак не коррелируют со сферой эстетического, хотя, соответствующим образом, изображенные в искусстве эти трагические события могут привести к эстетическому опыту, который наиболее точно будет определен категорией трагического.

Трагедия в жизни и сознании – это экзистенциальный, а не эстетический опыт, поэтому трагическое в реальной жизни, которое чаще обозначается термином «трагизм», относится к объектам изучения философии, социологии, истории, но не эстетики. Сущность этого трагизма русский философ Н. Бердяев усматривал «в глубоком несоответствии между духовной природой человека и эмпирической действительностью», в «эмпирической безысходности», и он в чистом виде, не пропущенный сквозь призму искусства, не имеет отношения, к примеру, эстетики.1

Интересующий нас здесь эстетический опыт, получивший в новейшее время именование «трагического», в наиболее полном и концентрированном виде был реализован в древнегреческой трагедии – одной из высших форм искусства вообще, и тогда же были предприняты первые попытки его осмысления и теоретического закрепления. В долгой истории эстетики речь, как правило, шла о трагедии как о жанре драматического искусства, и в этом поле, собственно, и сформировалась концепция трагического в его эстетическом смысле.

Категория «трагическое» не может не волновать человечество, так как человек смертен, и его не могут не волновать проблемы взаимоотношения жизни, смерти и бессмертия. История человечества насыщена трагедийными событиями. Искусство в своих философских размышлениях о мире тяготеет к трагедийной теме. Другими словами, и жизнь личности, и история общества, и художественный процесс пересекаются с проблемами трагического.

Трагедия – невосполнимая утрата и утверждение бессмертия. Так, например, по мнению музыковеда И.И. Соллертинского, эстетическая структура четвертой симфонии Чайковского может быть выражена формулой «трагедия – гибель – праздник». Это формулу можно было бы уточнить таким образом: страдание – гибель, скорбь – радость. В этой формуле – эстетический закон трагедийных произведений. Переход от скорби к радости – одна из загадок трагического. Трагическая эмоция включает в себя скорбь и радость, ужас и удовольствие. Чтобы объяснить природу этого явления, обратимся к историческим истокам трагического, связанных с особенностями социо - культурной ситуацией.

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

1 Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. T. II.М., 1994. С.189-190.

Древние земледельческие народы создали легенды об умирающих и воскресающих богах: Дионисе (Греция), Осирисе (Египет), Азонисе (Финикия), Аттисе (Малая Азия), Мардуке (Вавилония). Во время культовых празднеств в честь этих богов скорбь по поводу их смерти сменялась радостью и весельем по поводу их воскресения. Эти легенды рождены наблюдением над хлебным зерном, умирающим в земле и воскресающим в колосе. Неземледельческие народы, наблюдавшие за сменой времен года (осень – умирание природы, весна – ее воскресение), также отмечают круговорот жизни и смерти в природе. Нарастающие общественные противоречия усложняли и социализировали природную основу мифов: со смертью и воскресением богов стали связывать упование на избавление от земных страданий, на надежды на вечную жизнь.

Закономерность трагического в событийной сфере – переход гибели в воскресение, а в эмоциональной сфере – переход скорби в радость. Трагическая эмоция – сочетание глубокой печали и высокого восторга – проявляется в искусстве разных народов: и в трагедийном действии эскимосов, и в древних сказках – корейской «Сим + Чен», банту «О семи героях и семи птицах».

Древнеиндийская эстетика выражала эту закономерность через понятие «сансара» (круговорот жизни и смерти). Концепция метемпсихоза (посмертного перевоплощения души умершего в другое живое существо в зависимости от характера прожитой им жизни) у древних индийцев была связана с идеей эстетического совершенствования, восхождения к более прекрасному. У древних мексиканцев тоже существовали представления об инобытии умерших, однако здесь конечная судьба определяется не моральным поведением людей, а характером их смерти.

В представлении о загробной жизни и воскресении погибшего героя таится философско – эстетическая проблематика земного бессмертия: герой остается жить и в результате своей деятельности, и в памяти людей. Бессмертие, уход героя после смерти не в небытие, а в грядущее, в жизнь других людей за счет торжества общественного начала. Трагедийное произведение раскрывает в гибнущем то, что находит продолжение в человечестве. Издревле человек не смирялся перед небытием и тяготел к идее бессмертия и в «нетях» отводил место злу и провожал его туда смехом. Трагедия – скорбная песнь о невосполнимой утрате и радостный гимн бессмертию человека. В трагедии скорбь разрешается радостью, смерть – бессмертием. Гибель трагической личности рождает чувство безвозвратной утраты (отсюда скорбь), и в то же время возникает идея продолжения жизни человека в человечестве и (или) в боге (отсюда мотив радости).

Трагический герой – носитель принципа, выходящего за рамки индивидуального бытия: некой всемирно-исторической идеи. Каждая эпоха вносит в трагическое свои черты и выявляет определенные стороны его природы.

# 1.2. Античные мыслители о трагическом

В античности трагедия – вершина искусства. В античной трагедии героям часто дано знания будущего благодаря прорицаниям оракулов, вещим снам и предупреждениям богов. Хор в греческой трагедии подчас сообщал и действующим лицам, и зрителям волю богов или предрекал дальнейшие события. К тому же, зрители хорошо знали сюжеты мифов, на основе которых создавались трагедии. Занимательность греческих трагедий основывалась не столько на неожиданных поворотах сюжета, сколько на логике действия. Суть трагедии – не в роковой развязке, а в поведении героя. Он действует в русле необходимости и не в силах предотвратить неизбежное, но необходимость влечет его к развязке: своими активными действиями он сам осуществляет свою трагическую судьбу. Таков заглавный герой трагедии Софокла «Эдип - царь». Он по своей воле доискивается до причин бедствия, выпавших на долю жителей Фив. «Следствие» оборачивается против «следователя»: оказывается, что виновник несчастий города – сам Эдип, убивший своего отца и женившейся на своей матери. Однако, даже подойдя вплотную к этой истине, Эдип не прекращает «дознания». Герой античной трагедии действует свободно даже тогда, когда понимает неизбежность гибели. Он не обреченное существо, а именно герой, действующий свободно сообразно императивам своего «я», в рамках необходимости, продиктованной волей богов. У Эсхила Прометей совершает подвиг во имя людей и расплачивается за передачу им огня. Хор славит Прометея:

Ты сердцем смел, ты никогда

Жестоким бедам не уступишь.1

Цель античной трагедии – катарсис: очищение чувств зрителя посредством страха и сострадания. Алмаз можно шлифовать только алмазом, так как это самое твердое вещество на земле. Чувства можно шлифовать только чувствами, ибо это самое тонкое и сложное вещество в мироздании. Античная трагедия несет греческую концепцию человека и очищает зрителя.

Платон (428 – 348 гг. до н. э) – один из наиболее значительных античных философов, представитель объективного идеализма. Он не вместил в рамки своей эстетики высшее достижение античного искусства – трагедию, так как считал, что человечество, не сумевшее разумом обуздать страсти и жить счастливо, не должно умножать свои страдания изображением трагедии на сцене; трагедия не доставляет удовольствия; она – бедствие и бич для людей. Платон отказывается принять в государство трагическую музу, ибо это значило бы допустить, чтобы в нем царило страдание вместо мудрых законов.

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

1 Эсхил. Греческая трагедия.М., 1956. С.61.

Точную характеристику трагедии дал Аристотель в своем труде «Поэтика».

Аристотель (384 – 322 гг. до н. э) – философ – энциклопедист. Его труд «Поэтика» дошел до нас не полностью. Есть только первая часть, в которой речь идет об эстетической значимости искусства, о существовании эстетического восприятия, о специфике отдельных видов искусства. Он считал, что главное достояние искусства в том, что оно правдиво отражает реальный мир. Именно поэтому искусство имеет познавательную ценность и доставляет наслаждение.

В основном, внимание в трактате уделялось учению о трагедии, которую Аристотель считает основным жанром серьезной поэзии. По Аристотелю, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, при помощи украшенной речи, посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищения подобных аффектов. Украшенная речь заключает в себе ритм, гармонию, пение.

Аристотель считает, что трагедия должна включать в себя шесть основных элементов. Это фабула, характеры, мысли, словесное выражение, музыкальная композиция, сценическая обстановка.

Фабула – это состав событий трагедии. Она должна быть целостной, законченной и иметь определенный объем, то есть легко запоминаемую длину (должна быть не слишком длинной и не слишком короткой). Тот объем достаточен, внутри которого есть переход от счастья к несчастью и наоборот. Аристотель выдвигает единство действия: оно должно быть сконцентрировано вокруг судьбы одного персонажа. Он различает два вида фабулы: простую и сложную, непременным элементом которых должно быть страдание. Простую фабулу Аристотель не признавал. Это непрерывное и единое действие, в течение которого перемены судьбы происходят без перипетий или узнавания. Эписодии следуют друг за другом без всякой вероятности необходимости. Перипетиями считают перемены событий к противоположному. А узнавание происходит путем перехода от незнания к знанию или к дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Такое узнавание и перипетия произведут или сострадание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия, несчастье или счастье следуют именно за подобными событиями. Если существуют одновременно узнавание и перипетия, значит это сложная фабула, к которой Аристотель относился более благосклонно, чем к простой.

Характеры должны быть благородными, правдоподобными и последовательными. Например, лучший человек, который испытывает страдания не вследствие своей преступности, но вследствие случайной ошибки.

Словесное выражение должно быть достойным, ясным и не низким. «Поэтика» Аристотеля содержит сведения об отдельных поэтах, актерах, об истории театрального искусства Греции, о происхождении жанров.

Гегель (1770 - 1831) – немецкий философ, в связи с анализом античной трагедии развил учение о трагической вине как ее необходимом элементе. Отвергает сугубо религиозное истолкование трагедии, которое связывало судьбу героев и их гибель с действием судьбы, или фатума. Трагические характеры, говорит Гегель, одновременно виновны и невиновны. Они невиновны в том смысле, что они не в состоянии изменить мир, а с другой стороны, они виноваты, так как несут ответственность за последствия своих поступков. Поскольку герой сам нарушает «всеобщее состояние мира» - он виновен, но поскольку он нарушает это состояние, повинуясь естественным побуждениям, он невиновен. Для великих характеров быть виновными – это честь. Поэтому трагическая вина представляет собой осознание всей полноты ответственности, которую берет на себя свободная личность.

Итак, трагическое:

Раскрывает гибель или тяжкие страдания личности;

Показывает невосполнимость утраты для людей;

Утверждает бессмертие погибающей личности;

Выявляет активность трагического характера по отношению к обстоятельствам;

Дает философское осмысление состояния мира и смысла жизни человека;

Вскрывает исторически временно неразрешимые противоречия;

Трагическое в искусстве рождает чувство скорби (по поводу гибели героя), сочетаемое с чувствами торжества и радости (по поводу его нравственного величия и бессмертия);

Оказывает очищающее воздействие на людей (катарсис).

# Глава II. Античный театр

# 2.1. Возникновение греческой трагедии

В V веке до н.э. в Аттике основным поэтическим жанром становится трагедия. На это повлияли усложнившиеся в то время общественные отношения в Афинах конца VI и первых десятилетий V века. Напряженная борьба партий, события греко – персидских войн, развитие культуры и искусства – не находили с должной полнотой отражения в лирической поэзии. Поэтому требовался литературный жанр, который смог бы все это отразить с наибольшей остротой.

Таким жанром явилась драма, и в первую очередь греческая трагедия, ставшая уже не только новым литературным жанром. Она писалась специально для постановки на сцене и сделалась основой нового театрального искусства. Трагедия уже во второй половине VI века до н.э. достигла значительного развития, использовав богатые наследия эпоса и лирики. Из эпоса она заимствовала свои сюжеты, а из лирики – раскрытие душевных переживаний человека. Главный интерес драматурга сосредотачивался на мотивах, побуждающих героя к тому или иному действию, на столкновение действующих лиц. Различные усовершенствования, введенные в трагедию, были связаны с первыми драматургами. Трагедия многим была обязана Феспиду (первому афинскому трагическому поэту). Его достояния заключаются в том, что он усовершенствовал маски и театральные костюмы. Новаторством является то, что он выделил из хора одного исполнителя – актера, который мог вступать в разговор с хором, изображать различных персонажей. Греческая трагедия получалась как диалог между актером и хором, по форме напоминающая кантату.

В 534 г. до н.э. были организованы первые официальные драматические представления, на которых и выступил Феспид со своей драмой. Весна именно этого года считается рождением театра. От произведений Феспида до нас дошли только несколько заглавий его пьес.

Среди других предшественников Эсхила следует назвать Пратина, считавшегося создателем сатировской драмы, но писавшего также и трагедии. От одной его пьесы сохранилось тринадцать стихов у Афинея.

Если говорить об общих переменах, которые затронули ранние трагедии, то здесь можно выделить несколько моментов: уменьшился сатировский элемент в трагедии; первоначальный рассказчик превратился в актера; организовалось правильное развитие действия.

В древнегреческой трагедии стихии музыки и действия должны были взаимно проникать друг в друга. Все жесты, интонации были выдержаны в строгом ритме. Речи, действия и паузы, раздававшиеся со сцены, были строго рассчитаны. Не допускалось никакого произвольного движения, за исключением оттенка страсти, того или иного освещения голосом.

Для Вагнера греческая трагедия стала идеалом театрального искусства. Именно в таких формах он рисует себе музыкальную драму.

Огромное разнообразие было включено в греческую драму в единении с пластическим впечатлением ритмических телодвижений, единичных и массовых. Такое богатство и исключительный синтез художественных человеческих возможностей сплетались, чтобы создать своего рода богослужение, так как греческая драма не порвала с первоначальным культом и имела в центре театра во все время действия жертвенник Дионису. Драма рассматривалась как воспарение человека к великим богам.

# 2.2. Античный театр

Первые театры появились в Древней Греции. Они были рассчитаны на то, чтобы в них могли собираться как члены всей гражданской общины, так и гости, съезжавшиеся на праздники. Это повлияло на размеры театра (театр в Мегаполе, IV век до н.э., вмещал 44.000 человек). Их основными частями были орхестра с расположенной на ней скеной, а напротив них – места для зрителей (театрон), обычно располагавшиеся полукругом по склону холма. Первые театры имели временный характер и строились для каждого праздника заново. В V веке до н.э. появились постоянные театроны с каменными скамьями. В первых рядах находились постоянные почетные места для особо уважаемых граждан. Орхестра отделялась каменным бортом и утрамбовывалась или мостилась каменными плитами, на ней обычно воздвигался алтарь Диониса.

Скена представляла собой прямоугольное, обычно двухэтажное сооружение. Два прохода на орхестру (пароды) отделяли скену от аналемм – подпорных стенок, которыми завершался театрон. По бокам скены часто имелись высокие выступы – параскении.

Театральное оборудование у греков было несложным. Световых эффектов не было, так как представление совершалось днем. Занавес отсутствовал. Были сценические машины, главные из которых – «подъемная машина», позволявшая появляться в воздухе богам, и эккиклема, деревянная площадка на колесах, выдвигавшаяся через дверь, чтобы показать зрителю происходящее «за сценой», например, внутри дома. При надобности устраивалось возвышение, откуда могли говорить боги – теологейон. Декорации выполнялись на съемных щитах, по бокам скены располагались периакты – треугольные вращающиеся призмы, на каждой из сторон которых изображалась особая декорация (пинака). Возможно, что в греческом театре имелись приспособления для улучшения акустики. Одним из лучших примеров греческих театральных сооружений считается театр в Эпидавре, отличающийся гармонией и красотой.

Актеры греческого театра пользовались большим почетом и занимали высокое общественное положение. Актером мог быть только свободорожденный. Их избирали на высшие государственные должности в Афинах. Число актеров не превышало трех, но одному и тому же актеру приходилось играть в спектакле несколько ролей. Так как значительная часть драмы проходила не перед глазами зрителей, а за сценой, то это давало возможность обходиться таким малым количеством актеров. А если в пьесе были роли без слов, то в этих ролях могли использоваться не актеры, а статисты. Женские роли всегда исполнялись мужчинами. Актеры должны были не только хорошо декламировать стихи, но и владеть вокальным мастерством: в наиболее патетических местах актеры исполняли арии – монодии. Греческие актеры должны были владеть и искусством танца. Больше приходилось уделять внимание жестам, так как актеры выступали в масках, и мимика была исключена. Помимо масок, актеры носили особую обувь – котурны. Костюм напоминал плащ – театральный хитон с длинными рукавами и до самых пят. Были длинными, с располагавшимися вокруг тела складками (гиматий) и короткими (хламида). На них были вышиты цветы, арабески, фигуры людей и животных.

Трагический хор насчитывал сначала двенадцать человек, затем был увеличен до пятнадцати. Участники хора назывались хоревтами, предводитель – корифеем. При выходе на орхестру впереди хора шел флейтист, который останавливался на ступенях алтаря, расположенного в центре орхестры.

# 2.3. Великие трагики

Своего высшего расцвета древнегреческий театр достиг в творчестве трех великих трагиков: Эсхила, Софокла и Еврипида.

# 2.3.1. Творчество Эсхила

Эсхил (525 – 456 гг. до н. э) – древнегреческий драматург, «отец трагедии». Происходил из знатного рода в Элевсине. Творчество Эсхила связано с эпохой становления Афинского демократического государства. Оно формировалось в период Греко – персидских войн, в важнейших сражениях которых он сам принимал участие. Своим творчеством Эсхил заложил основу для афинской драмы. Его приемниками были Софокл и Еврипид. Эсхилом было написано свыше 80 трагедий и сатировских драм. До нас дошли только семь, а также небольшие отрывки из других произведений.

Трагедии Эсхила отражают основные тенденции того времени. Мировоззрение Эсхила было религиозно-мифологическое. Он верил, что существует извечный миропорядок. Если человек нарушил справедливый порядок, то он обязательно будет наказан богами, тем самым восстановится равновесие. Эта идея просматривается во всех его трагедиях. Так, в «Персах» Эсхил видит причину победы греческого флота и поражения персов при Саламине не только в превосходстве афинской демократической государственности, но и в преступной гордыне Ксеркса, который смог посягнуть на естественный порядок вещей. Эсхил верил в судьбу – Мойру, верил, что ей повинуются даже боги. Герой Эсхила не безвольное существо, выполняющее волю божества, а человек, наделенный свободным разумом, умеющий мыслить и действовать самостоятельно. Моральная ответственность человека за свои поступки - одна из основных тем трагедий драматурга.

Трилогия «Орестея» подводит итог всему творчеству Эсхила. Здесь его трагическая диалектика предстает в наиболее законченной форме. Агамемнон, возглавивший поход против Трои, выступает как справедливый мститель за преступление Париса. Ради успешного исхода войны он приносит в жертву свою собственную дочь Ифигению, за что впоследствии был убит своей неверной женой Клитеместрой. Важно то, что и Агамемнон, и Клитеместра совершали преступления в состоянии безумия. Новой ступенью трагического конфликта стало убийство Клитеместры ее сыном Орестом, мстящим за отца. Желания Орестея в этом поступке сливаются с божественным пророчеством, исходящим из уст Аполлона и получающим одобрение богини Афины. Окончательное решение принадлежит голосу афинских граждан в лице Ареопага, который был созван Афиной специально для рассмотрения дел о кровопролитиях в пределах рода. Так, закон возмездия – «око за око» - уступает место государственному органу, который призван блюсти заповеди божественной справедливости.

Другие трагедии Эсхила – «Семеро против Фив» (467 г. до н. э), «Прометей прикованный», «Просительницы», «Эвмениды».

Эсхил ввел второго актера и уменьшил роль хора, тем самым, превратив трагедию – кантату в трагедию – драматическое действие, в основе которого лежало столкновение личностей и их миропонимания. Еще более глубокой разработке конфликта способствовало введение Эсхилом в «Орестею», по примеру Софокла, третьего актера.

Особо следует отметить язык Эсхила: он отличается возвышенностью, смелыми речевыми образами, сложными определениями, неологизмами, причем от ранних трагедий к поздним возрастает сдержанность языковых характеристик.

# 2.3.2. Драматургия Софокла

Другим выдающимся драматургом был Софокл (496 – 406 гг. до н. э). происходил из семьи богатого владельца оружейной мастерской в афинском пригороде Колоне. Получил прекрасное общее и художественное образование. Был близок с Периклом и людьми из его круга, в том числе с Геродотом и Фидием.

Софокл представляет собой настоящую универсальную личность, выражавшую в себе почти все, чем была богата греческая культура. Он был полководцем, министром финансов, актером, танцором, воином. Софокл для своей музыкальной драмы выбирал самых красивых актеров, хорошо сложенных, с красивыми голосами и пластическими движениями. Софокл создавал театр, оставивший после себя длительную мечту о взаимном проникновении музыки и драмы. Он любил состязаться в мастерстве с Эсхилом и практически всегда одерживал победу над ним.

Написал свыше 120 драм, до нас дошли всего семь: «Аякс» (450 г. до н. э), «Антигона» (442 г. до н. э), «Трахинянки» (2-я пол.430-х гг. до н. э), «Царь Эдип» (429 – 425 гг. до н. э), «Электра» (420 – 410-е гг. до н. э), «Филоктет» (409 г. до н. э), «Эдип в Колоне» (401 г. до н. э).

Творчество Софокла отражает период высшего подъема афинской демократии, в которой прямое участие граждан в государственном управлении привело к невиданной до тех пор свободе личности, расцвету всех ее творческих возможностей. Это породило скептическое отношение к традициям религии и нравственным заветам предков. Отсюда в трагедиях Софокла встречается конфликт, где главной идеей является борьба человека за осуществление своих целей, его мысли, чувства, страдания. Именно в страданиях выявляются лучшие черты его героя, благородство и стойкость духа. Главным героем у Софокла является человек, такой, какой он есть, то есть без преувеличения. Он заставляет трагедию спуститься с неба на землю.

Новаторство Софокла заключается в том, что он вводит третьего актера, увеличил диалогические части и уменьшил партии хора. Интерес к переживаниям отдельной личности побудил Софокла отказаться от трилогии, так как в трилогии прослеживается судьба целого рода. Еще он ввел декорационную живопись.

Наиболее яркими произведениями, на наш взгляд, являются «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне». Здесь он показывает как герой, получив предсказание от оракула Аполлона, пытается его избежать. Софокл говорил, что Эдип не виновен, что на роду лежит проклятие, а Эдип принимает на себя жертвенную смерть, тем самым заканчивая свой род. Трагедия здесь получает безысходный конец. В отличие от трагедий Эсхила, у Софокла человеческое сознание примиряется с роком. Софокл пытается раскрыть внутреннюю противоречивость индивидуальности и рода. Образ героя у него раскрывается с разных сторон.

Трагедии Софокла пользовались успехом даже после смерти поэта. Они неоднократно возобновлялись и усиленно читались вплоть до самого конца античности, о чем говорит большое число папирусов с отрывками из его драм.

# 2.3.3. Психологизм Еврипида

Еврипид (ок.484 – 406 гг. до н. э) родился и часто жил на острове Саламин. Написал 92 драмы; до нас дошли всего 17 трагедий, сатировская драма «Киклоп» и множество фрагментов, указывающих на огромную популярность Еврипида в эпоху эллинизма. Все сохранившиеся трагедии («Медея», «Орест», «Елена», «Ифигения в Авлиде», «Гекуба», «Вакханки» и др.), кроме «Алкестиды», написаны в годы Пелопоннесской войны, которая находит отражение во многих из них. Его трагедии полны политических высказываний и намеков на современность. Еврипид приблизил своих героев к действительности, он обличал тиранию, считал, что благородство заключается в личных достоинствах и добродетели. Так, в «Просительницах» афинский царь Тесей берет под защиту матерей и детей полководцев, павших в походе на Фивы, в «Гекубе» с глубоким сочувствием рисует долю побежденных. Еврипид смотрит на действительность с демократических позиций, в отличие от Софокла. Изображает людей такими, какие они есть, не затушевывая их отрицательных черт. Снижает образы мифологических героев. В своей идеологии близок к софистам, углубляется в сторону психологического анализа человеческой личности. Еврипида считали знатоком женской психологии. Он превращает женщин в подлинных героинь: одна жертвует собой ради спасения мужа от смерти («Алкестида»), другая («Ифигения в Авлиде») соглашается на смерть ради того, чтобы дать попутный ветер грекам, отправляющимся в Трою. В мифологических образах показывает душевный разлад, раздвоенность людей эпохи кризиса полисной идеологии («Медея»).

Драматургия Еврипида является последним этапом на вековом пути древнегреческой трагедии, знаменуя отказ от монументальных образов Эсхила и героической нормативности Софокла. Новое для греческой трагедии у Еврипида – образ человека, вступающего в действие не с уже сложившимся решением, а испытывающего в душе противоборство этических норм и влечений; незаслуженные страдания становятся часто причиной смерти, жертва которой – физически или нравственно – сам мститель. В этом смысле Аристотель назвал Еврипида «трагичнейшим из поэтов».

Еврипид существенно обогатил средства изображения персонажей, введя монодии, служащие для выражения наивысшего напряжения чувств, и монологи с диалогами (агоны), в которых оценка героем своего положения и обоснование принимаемого решения подвергаются логическому анализу. У Еврипида уже три актера, хор становится более отстраненным, то есть не так тесно связан с действием, в отличие от Софокла. Обособив трагедию от музыки, песен и плясок, он превращает хороводную трагедию классической поры в ее противоположность – литературную трагедию. Он обращается к слову как к основному средству воздействия на народные массы. Диалог отражает глубины души человека, а язык приближается к разговорному.

Эсхил, Софокл, Еврипид – самые замечательные трагические поэты V века до н.э. Но рядом с другим с ними стоит ряд других драматургов. К сожалению, мы очень мало знаем об этих трагических поэтах, но все равно можно назвать несколько имен: Ион с острова Хиоса, Ахей, Агатон, политический деятель олигархического направления Критий, Аристарх из Тегеи и ряд других.

# 2.4. Театр в Древнем Риме

В Древнем Риме зародышем драматических представлений стали сельские празднества с исполнявшимися на них фесценниками. Но их нельзя считать непосредственным источником художественной драмы, так как уже с начала III века до н.э. отмечается интенсивное влияние на Рим греческой культуры. Не подлежит также сомнению, что дальнейшее развитие начатков драмы, имевшихся в фесценнинах, связано с влиянием Этрурии. Следующим этапом в развитии театрального искусства Древнего Рима был особый вид примитивных драматических представлений, которые назывались «ателланами».

В Кампании был город Ателла. Вероятно, по имени этого городка римляне и стали называть ателланой пришедший к ним от осков фарс, скоро совершенно акклиматизировавшийся в Риме. Характерная особенность ателланы состояла в наличии постоянных типов – масок. Это были Макк, Буккон, Папп и Дорсен. У каждого из них была своя характеристика. Макк, например, был дураком, которого все били и обманывали. Он был обжорой и крайне влюбчивым. Его изображали лысым, с крючковатым носом, ослиными ушами и в короткой одежде. Дорсен был хитрым горбуном. У Буккона были отвисшие губы от любви к болтовне. Папп – богатый старик, которому не везет в семейной жизни.

Завязка ателлан была простой, действие развивалось быстро, а развязка часто носила неожиданный характер. Ателланы являются дальнейшим шагом в развитии ранней драмы, так как в них имелись уже постоянные роли. В дальнейшем. Ателланы соединились с сатурами и стали даваться в заключении спектакля как развлечение для публики после длинной и утомительной трагедии.

Влияние греков на римскую культуру было связано с завоеванием римлянами Кампании и южноиталийских городов, обладавших всеми сокровищами греческой культуры. Знакомство с греческим языком начинает шире распространяться среди римской знати. Греческое культурное влияние усиливается во время Первой и Второй Пунических войн. К концу III века до н.э. греческие и восточные культы проникают в самую толщу населения. Бурные события Первой Пунической войны, сдвиги, произошедшие в это время в области идеологии, дали рождение профессиональному римскому театру, в котором стали ставиться первые литературные трагедии и комедии, создаваемые по греческому образцу.

Вторая Пуническая война, а затем экспансия Рима на Восток могли только ускорить процесс развития римского театра. Но, хотя римский театр и развивался на основе греческой театральной культуры и усвоил лучшие его достижения, в целом он представляет собой вполне самобытное явление и не может рассматриваться как театр, взятый римлянами у греков и лишь слегка приспособленный к римским условиям.

Квинт Энний (239 – 169 гг. до н. э) – римский драматург, который писал комедии и трагедии, перерабатывая или переводя греческие пьесы. Его трагедии отличались национальным римским содержанием («Сабинянки», «Амбракия») и пользовались большим успехом, благодаря их художественной обработке настоящему драматическому пафосу. До нас дошло тридцать заглавий его пьес и большое число отрывков.

Деятельность Энния как трагического поэта продолжал его племянник Пакувий (ок.220 – прибл.130 гг. до н. э). Он переделывал греческие трагедии, а также писал претексты. В поисках эффектного и патетического материала Пакувий обращается не только к Еврипиду, но и Эсхилу, Софоклу и к послееврипидовским трагикам. Цицерон признает Пакувия крупнейшим трагическим поэтом Рима.

Еще одним из великих драматургов Рима был Акций (170 – ок.85 гг. до н. э), прославившийся как автор трагедий. Известно более 45 их названий, но сохранились лишь незначительные фрагменты. Акций использовал сюжеты греческих трагедий, самостоятельно их перерабатывая, но написал также две трагедии претекстаты: «Брут» (о низвержении Тарквиния Гордого) и «Энеады», где прославлялся герой, пожертвовавший собой в битве с галлами и саммитами. В трагедиях Акция современники ощущали отклики на политическую жизнь Рима, благодаря чему его произведения долго держались на римской сцене. Акций писал также сочинения по истории драмы и театрального искусства.

По общему мнению римлян, Энний и последующие трагики – Пакувий и Акций – представляют в Риме такой же триумвират в области трагедии, какой составляли в Греции Эсхил, Софокл и Еврипид.

# Глава III. Античная музыка

# 3.1. У истоков музыки

Античная музыка – вид искусства, уходящий в Древней Греции в глубокую древность. О развитой музыкальной жизни дают представление материалы археологических раскопок: были найдены фрески и другие изображения людей, играющих на музыкальных инструментах. Употребляются такие инструменты, как духовые, лиры, трещотки. Но важно отметить то, что первым музыкальным инструментом был голос, и музыкант пытается, в первую очередь, подражать интонации, вздохам, звукам, модуляциям голоса, так как именно голос во всей своей полноте может выразить чувства и страсти и рассказать о том, что чувствует человек. В начале своего развития музыка выполняла только утилитарную роль; ритуальную, затем напев, который повторял ритм рабочих движений, облегчал их и способствовал труду.

Были сложены песни труда, лиричные, бытовые. Характерным свойством музыкальной культуры был синкретизм, то есть единство музыки с другими искусствами: танцем, театром, поэзией. Другой особенностью древнегреческой музыки была связь с мифологией. Музыка переплеталась с легендами о мифологических певцах Орфее, Лине, Амфионе. У Гомера в «Одиссее» волшебное значение музыки заключалось в том, что сирены завлекали на свой остров пением проплывавших мимо путников. Кстати, в «Одиссее» действуют уже профессиональные певцы – аэды (слепой Демодок, слагающий песни о Троянской войне). Орфей своей музыкой укротил подземное царство Аида, растрогал эринний, заставил богов выпустить Эвридику на землю. Возникший позже образ Аполлона более зрел. Аполлон является создателем музыки, покровителем певцов и музыкантов.

В античности музыка, в основном, была вокальной. Инструментальная, в основном, была аккомпанементом. Например, в Спарте Терпандр вводит пение под кифару, а под звуки авлоса исполняются воинственные элегии Тиртея. Выразительные средства в античной музыке очень скудны, ритм преобладал над мелодией, не было многоголосья. Вплоть до эпохи эллинизма Древняя Греция не знала виртуозной инструментальной музыки. Вместе с тем развивается сольная игра на кифаре и авлосе, а также традиции хоровой лирики, основными формами которой были пеан, дифирамб – песни в сопровождении танцев, пиррихии – военные танцы. Одновременно с хоровой лирикой получает развитие сольная мелика, представленная Архилохом и поэтами лесбийской школы Алкеем и Сопфо.

# 3.2. Влияние пифагорейцев на музыку Древней Греции

Пифагорейская школа оказала большое влияние на теорию музыки. Считая, что в основе строения мира лежат математические отношения, пифагорейцы установили математическую закономерность в акустике. Они заметили, что струны звучат гармонически либо дисгармонически в зависимости от их длины. Они звучат гармонически, если их длина соответствует простым числовым отношениям. При отношении 1: 2 они дают октаву, при отношении 2: 3 – квинту, а когда их длина находится в соотношении 1: 2/3: 1/2, то возникает аккорд, который пифагорейцы назвали «гармоническим». Загадочное явление гармонии они объясняли пропорцией, мерой, числом; гармония же основана на математическим отношении составных частей.

Термин «красота» пифагорейцы заменяли на термин «гармония», который означал то же самое, что ансамбль, соединение; гармония подразумевала соразмерность, единство составных частей. Гармонию звуков пифагорейцы считали лишь проявлением более глубокой гармонии, выражением внутреннего порядка в самом строении вещей. Математический подход к музыке явился всецело вкладом пифагорейской школы. Каноны изобразительного искусства классической эпохи, их геометрические расчеты и конструкции были в немалой степени следствием пифагорейских идей.

Вторая теория пифагорейцев тоже связана с музыкой, но имеет уже иной характер. Эта теория называет музыку силой, воздействующей на душу.

Эта теория была эквивалентом экспрессивного искусства греков, их «триединой хореи», воздействующей словом, жестом, музыкой. Силу воздействия пифагорейцы относили, главным образом, на счет музыки. Они пришли к выводу, что танцевальное и музыкальное искусство в равной мере воздействуют и на зрителя, и на слушателя; воздействуют не только посредством движений, но и посредством созерцания движений. Культурному человеку не нужно участвовать в танцах, ему достаточно смотреть на них.

Благодаря такому родству, движения и звуки выражают чувства, и наоборот, они вызывают чувства, воздействуя на душу. Звуки находят в душе отзвук, она созвучна им: происходит то, что случается с двумя стоящими рядом лирами, - если ударить по одной, другая тоже откликнется.

Из всего этого следует сделать вывод: с помощью музыки можно воздействовать на душу, хорошая музыка может ее улучшить, а плохая – испортить. Такое действие греки назвали психологией, или управлением душами, а танец и музыка при этом обладали психологической силой.

В музыке пифагорейцы видели силу не только психологическую, но и очищающую (катарсистическую), силу не только этическую, но и религиозную. Они считали, что музыка, в особенности, способствует очищению души; для них, убежденных в могучем воздействии музыки на душу, подобная мысль была вполне естественной. Пифагорейцы делали вывод, что душа под влиянием музыки освобождается и покидает на какой-то момент тело.

Пифагорейцы считали музыку исключительным искусством, особым даром богов. Они утверждали, что музыка не есть человеческое установление, но дана «от природы», что ритмы заключены в природе, а человеку свойственны от рождения – произвольно придумывать их он не может и должен только приспосабливаться к ним. Душа в силу самой своей природы высказывается с помощью музыки, музыка является естественным ее выражением. Пифагорейцы говорили, что ритмы являются «портретами» психики, «знаками» или выражениями характера.

Благодаря пифагорейцам, музыка больше не базировалась на мифологии, а приобрела научный статус. Музыкальная эстетика стала опираться на законы, музыка становится более сложным искусством: более разнообразными становятся выразительные средства, появляется многоголосье, усложняется музыкальный язык, появились новые лады (дорийский, миксолидийский и т.д.). Благодаря новому, более высокому уровню, появилась игра в ансамбле, что требовало более длительного обучения и профессиональной подготовки.

Не только пифагорейцы, но и другие философы выражали свои взгляды относительно музыки.

Платон также содействовал тому, что пифагорейская концепция музыки сыграла решающую роль в судьбе всей греческой теории искусства, в судьбе самого искусства, развивавшегося под знаком пропорции, меры и числа, с одной стороны, и усовершенствования, очищения души – с другой.

Демокрит высказал мысль относительно общественной обусловленности искусства. Он считал, что музыка возникает не из нужды, а из развившейся роскоши. Обосновав материалистическую теорию эстетического восприятия, Демокрит полагал, что слух – это «сосуд», вбирающий в себя звук. А звук, в свою очередь, - это физическое тело, «втекающее» в органы чувств человека, воспринимающего музыку. Аристоксен главным критерием в музыке считал реальный человеческий слух и что одного знания законов ритмики и метрики недостаточно для того, чтобы быть музыкантом. Филодем в своем трактате «О музыке» говорил о том, что музыка – это изобретение людей и в ней нет ничего сверхъестественного. Он очень узко трактует эстетическую функцию музыки, но ставит вопрос об эстетической природе музыки и в критике морализующих концепций, которые были распространены в эстетике эллинизма.

# 3.3. Аристотель. Отношение к музыке

Существенный вклад в развитие музыкальной эстетики внес Аристотель. Для него характерны колебания между материализмом и идеализмом в области философии. Выступал против идей, которые выдвигал Платон, признавая самостоятельное бытие вещей, их независимость от идей. Это отразилось на подходе Аристотеля к проблемам эстетики и теории музыки. Он показывал земное происхождение музыки и ее связь со сферой чувств человека.

Он отвергает суждения пифагорейцев о гармонии. Аристотель сближает «гармонию» и «порядок». Гармония представляет собой диалектику, переход порядка и беспорядка друг в друга.

Глубоко разработал взгляд на музыку как на искусство подражания – мимезиса. Он говорил о подражании бытию вещей, строил свою теорию подражания на учении о бытии, на диалектике формы и материи.

Согласно Аристотелю, все искусства по природе своей являются подражательными. Подражание способно доставлять человеку удовольствие. Созерцая предметы подражания, человек получает наслаждение, даже если предмет неприятен или вызывает отвращение.

Наряду с учением о мимезисе, большое значение имеет учение о трагическом очищении – катарсисе. Аристотель применял идею катарсиса не только к трагедии, но и к музыке. Связывал катарсис с наслаждением, подчеркивая таким образом эстетический характер очищения посредством аффектов. Аристотель создал систему классификации искусств. Все искусства подражательны, но отличаются друг от друга средством, предметом и способом подражания.

Отличаются все роды искусства по средствам подражания: музыка и пение используют гармонию и ритм, живопись и скульптура – краски и формы, искусство танца – ритм без гармонии, поэтическое искусство использует метр и ритм.

Высшими видами искусства считались поэзия и музыка. Музыка способна выражать эпические качества. Аристотель считал, что назначение музыки – это заполнение досуга свободнорожденных. В то же время он считает, что музыкальное воспитание не должно ограничиваться только слушанием музыки, но и должно быть практическое знакомство, например, овладение каким-нибудь музыкальным инструментом.

Природу звука Аристотель понимал механически, как определенное по силе движение воздуха удовольствие, которое получает слушатель от музыки, от упорядоченного движения. Движением считалась природа музыки. От него зависит и ритм, и мелодия, и связь ее с психикой человека. Для музыкальной эстетики Аристотеля характерно настаивание на связи ритмики и метрики, музыки и слова – это те идеи, которые Аристотель развивал в «Поэтике».

Его интересуют вопросы музыкального эпоса. «Почему ритм и мелодия, будучи звуками, походят на этические свойства, а вкус нет, и даже краски и запахи? А потому, что они суть движения, равно как и действия. Энергия не есть уже этическое и этические свойства, а вкус и краски не создают ничего, вроде этого». Таким образом, Аристотель говорит, что этическими качествами обладает только музыка и приобретает она их благодаря движению.

# 3.4. Музыка в греческой трагедии

Античная музыка выполняла важную драматургическую функцию в трагедии, где диалоги чередовались с напевной рецитацией и сольным или хоровым пением в сопровождении авлоса и кифары. Из трагедий «Ифигения в Авлиде» и «Орест» Еврипида до нас дошли небольшие нотированные образцы. Музыка из трагедии «Орест» возникла уже в итоге значительного опыта, который приобрели великие греческие трагики. В процессе развития от VI к V веку греческая трагедия впитала в себя многообразные музыкально – поэтические и музыкально – пластические истоки: в сущности, и эпос, и хоровая песня – пляска, и сольная лирика нашли свое претворение в трагическом театре. Можно даже сказать, что трагедия представляет собой высокий синтез искусств, которые раньше существовали еще в первоначальном синкретическом единстве (поэзия – музыка, пластика – музыка и т.д.).

Представление трагедий на празднествах великих дионисий в Афинах происходили в V веке как большие состязания трагиков. Драматург был и поэтом, и музыкантом; он все осуществлял сам. Позднее функции поэта, музыканта и актера разделились. Актеры были также певцами, пение хора соединялось с пластическими движениями. Однако не весь спектакль был в равной мере музыкальным: диалоги переходили в напевную рецитацию – в мелодраму – в пение. Большие музыкально-пластические стасимы хора завершали каждый эпизод драмы. Жалобы, «плачи» героев обычно превращались в коммос – совместное пение актера с хором. Постепенно греки выработали даже особые музыкальные приемы, уместные в различных ситуациях: выбор ладов и ритмов зависел от сценического положения. Весьма показательна для греческой трагедии не только роль хора на сцене, но и его общественная организация. Хор выражал народную мораль, всеобщее порицание или мудрый совет героев. Он собирался из любителей, а содержание и обучение его было почетной обязанностью известных афинских граждан. Сначала хор состоял из двенадцати, затем из пятнадцати человек.

Ни одного образца музыки в трагедиях Эсхила и Софокла мы не знаем. По характеру текстов можно уловить лишь ее характер и представить, каково было ее место в спектакле. У Эсхила преобладала хоровая музыка, повествовательно – хоровая лирика в соответствии с его драматургией. Помимо свободных речитативно – декламационных эпизодов, которые могли встретиться по ходу драмы, у него установились и большие, стройные по стихотворной структуре, замкнутые хоровые вступления. Выход хора в начале драмы отмечался пародом: это было повествовательное введение в нее и одновременно лирическое ее освещение, оно облекалось в стройную поэтическую форму (чередование строф и антистроф). Затем каждый эписодий драмы оканчивался стасимом хора, поэтически стройным, вероятно, песенным, лирико-повествовательным по характеру мелодии. Эти хоры соединялись с пластическими движениями. В сценах коммоса роль хора более драматизировалась. Например, в трагедии «Агамемнон» (I часть трилогии Эсхила «Орестея») Клитемнестра, убившая своего мужа, рассказывает о совершенном злодеянии, о руководившем ею чувстве мести, спорит с хором, отстаивая себя, негодует на мужа, скорбит о дочери Ифигении. Хор возражает ей, ужасается ее преступлению, и этот диалог героини с хором образует большую, в значительной мере музыкальную сцену.

У Софокла несколько изменяются и композиционная роль музыки в трагедии, и, отчасти, ее характер. Драматическое развитие у него совершается более напряженно, значение личности актера-солиста возрастает. В хоровых выступлениях ослабевают эпические черты и крепнет лирико-драматическое начало. Хоры становятся лаконичней и выполняют более активную роль в развитии действия, то усиливая его эмоциональный тонус, то тормозя драматическую развязку. Тенденции, наметившиеся у Софокла, усиливаются у Еврипида. Выражение сильного личного чувства отзывается у него и в хорах, что приводит к некоторому нарушению прежней их функции в драме. Может быть, в связи с этим развивается новый музыкальный стиль, который ощущали современники у Еврипида. Гибкость декламации становится столь важной, что требует энгармонического наклонения (древние греки понимали под этим определением интервалы в четверть тона). Сохранился лишь один отрывок из трагедии Еврипида «Орест» - стасим первый, в котором хор выражает ужас перед матереубийцей Орестом. Папирус, на котором начертана мелодия, местами поврежден. В трагедиях Еврипида повысилось также значение сольных мелодий в сценах коммоса, где стихотворная структура, в отличие от стасимов, являлась более свободной, и где первое место принадлежало актеру – солисту. В итоге музыка Еврипида особенно нравилась современникам, ее любили и даже бредили ею. Сторонники же более традиционного, простого музыкального склада неоднократно выступали против утонченности новых напевов, порицая их за нежелательный отход от былой ясности и простоты.

Историческое значение древнегреческой трагедии для будущего связано не с ее музыкой как таковой, а с ее эстетической сущностью в целом, с ее синтетической природой и драматическими концепциями. Она стала своего рода образцом для создателей оперы, позднее для оперной реформы Глюка. При этом сама по себе музыка греческой трагедии не могла оказать прямого воздействия на дальнейшие судьбы искусства: она так и осталась почти неизвестной.

# 3.5. Музыкальная культура в Древнем Риме

О музыкальной культуре Древнего Рима известно и довольно много (что касается масштабов музицирования), и совсем мало (записи самой музыки не сохранились). По-видимому, в Риме еще к V веку до н.э. складывалась своя, местная музыкальная традиция, связанная с бытом и общественной жизнью: существовали свадебные, похоронные, триумфальные песни, военная музыка. Излюбленным инструментом был тибия (разновидность духового). Греческая музыка того времени оказала большое влияние на римлян и несколько заслонила их собственные музыкальные традиции. Однако в Риме отнюдь не повторилось то, что было характерно для понимания музыки в Греции классического периода.

Позднее, когда музыкальная культура императорского Рима приобрела специфические для него формы, современники ощутили существенные различия между Грецией и Римом в отношении к искусству и его общественной роли. Как и в Греции, поэтические строфы пелись в сопровождении кифары и тибии, но их исполняли профессиональные музыканты, а не сам поэт. Поэмы Овидия и эклоги Вергилия звучали не только в устах певцов, но и вместе с танцами. Иным стал и характер музыки в театре. Хор в его греческом понимании исчез из драматических представлений. Сами спектакли имели уже не столько этико-воспитательное значение, сколько празднично-развлекательное. Певцы – солисты, пластическая пантомима, изредка хоровые эпизоды – к этому сводилась музыка в театре. Певцы – виртуозы потеснили драматических актеров. Капризы избалованных певцов, внешние эффекты – все это было далеко от Платона и Аристотеля. Изменился весь общественный уклад: римская империя так же далека от афинской демократии.

Иным становится и характер больших государственных празднеств в Риме. Что касается музыки, то Рим вовлекает в художественную жизнь самые различные по происхождению музыкальные силы: наряду с греческими кифаредами – и сирийских и вавилонских виртуозов, и александрийских певцов, и андалузских танцовщиц с кастаньетами. На празднествах звучат музыкальные инструменты, собранные чуть ли не со всего света. Большим успехом пользуется гидравлический орган, ценимый за силу звука. Кадры профессионалов все пополняются иноземцами. Знатные патриции содержат целые хоры и оркестры, обучают своих детей пению и игре на кифаре. Выдающиеся музыканты пользуются громкой славой и почетом.

Впрочем, нельзя забывать, что этой господствующей художественной культуре Рима со II века и более ощутимо – в III - IV веках уже противостоит совсем иное идейное течение, связанное с ранним христианством, сначала как религией угнетенных и обездоленных, затем как государственной религией. В дальнейшем упадок античной культуры в эпоху разложения рабовладельческого строя привел, в частности, к тому, что на смену ей пришла складывающаяся новая культура средневековья, для которой характерны совсем иные этические и эстетические идеалы.

# Заключение

Если сравнить музыку и театр, то можно увидеть очень много схожих сторон и проследить их связь. Так, например, Эсхил в античном театре ввел второго актера для более яркого конфликта. В музыке происходит то же самое: дуэт – это два исполнителя, которые с помощью своих инструментов общаются друг с другом.

Мы полагаем, что труды Эсхила, Софокла и Еврипида дали толчок на появление такого жанра в музыке, как соната. То, что Софокл вводит третьего актера, предположило образование трех тем: главная партия (жизнеутверждающая), противоположная ей побочная партия (лирическая, светлая) и, близкая к главной партии по характеру, заключительная. Следуя из этого, можно предположить, что в V веке до н.э. были предпосылки на создание многих музыкальных жанров, которые появились в XVII веке. И не только жанры, но и многие темы и образы пришли к нам из античности.

Театр является синтезирующим искусством, так как в нем сочетаются многие виды искусств: музыка, танец, литература, живопись, архитектура. В музыке есть такой жанр, как опера, который тоже является синтезирующим искусством. Опера объединяет театр, поэзию, танец, музыку. Ее родина – Италия. Появлению оперы предшествовала интенсивная музыкальная жизнь XVI века. Во Флоренции появился кружок «camerata». Камератов воодушевляла идея возрождения античной музыки. К середине XVII века опера являлась светским, аристократическим жанром. Но претерпевая различные реформы, она, как и театр, становится демократическим зрелищем, так как конкуренция между оперными театрами повлияла на то, что каждый из них пытался привлечь слушателей различными зрелищными эффектами.

В театре объединяются усилия драматурга, режиссера, художника, композитора, актеров. Тоже самое происходит и в опере. Дирижера в музыке можно сравнить с театральным режиссером. В опере дирижер так должен поставить свои замыслы, чтобы слова и игра актеров на сцене была логически связана с игрой музыкантов в оркестре. Ответственность здесь лежит не только на дирижере, но и на оркестре, на его отдельных группах или отдельно взятом оркестранте. Дирижер, руководя оркестром, пытается передать все свои творческие идеи и задумки, а оркестр должен это воплотить в игре на своих инструментах.

Еще одним элементом сходства является название сцене в античном театре «орхестра» и слова оркестр.

В музыке и в театре часто обращались к одним и тем же сюжетам. К.В. Глюк (1714 – 1770 гг.) написал оперу «Орфей» на мифологический сюжет. В ней он использовал хор как комментатор действие. Глюк включил в оперу танцы, которые имеют два значения: отводят от драматического действия и несут инструментальную характеристику героев. В танце через музыку могут передаваться черты образа, его действия. Например, шаги в музыке могут обозначаться нисходящими пассажами.

Глюк был первым реформатором в XVIII веке. Он считал, что музыка и драматическое действие должны быть слиты, то есть главной должна быть драма, а уже под нее будет написана музыка.

Другой русский композитор С.И. Танеев (1856 - 1915) тоже обращался к мифологическому сюжету. Он написал оперу «Орестея» по трилогии Эсхила. Танеев сохранил принцип трилогии. Опера состоит из трех частей, каждая из которых имеет свое название. «Орестея» имела очень много критики. Танеева обвиняли в том, что он обращался не к тем сюжетам, которые требует действительность. Но композитор все равно полностью сохранил все, что задумал Эсхил. Основное внимание уделено на трагическую сторону произведения, на преступления, которые были совершены. По своему творчеству Танеев и Глюк близки к творчеству Эсхила. А к творчеству Софокла очень близок герой Л.В. Бетховена (1770 - 1827). В его симфониях тоже был герой – борец, который отстаивал свои убеждения. Если Софокл выражал это в слове, то Бетховен все это выразил в музыке. Характеризуя образ героя, Бетховен использовал определенный тип мелодии, гармонии, героические интонации, определенные интервалы, связанные с этим образом, восходящее движение мелодии прерывается интонацией вопроса.

В театре мысли и чувства героя выражаются через слово, в музыке то же самое выражается через звуки. Но не только через интонацию, динамику звука или голоса, эмоциональную окраску можно изобразить какой-нибудь образ. Большое значение и в музыке, и в театре имеют жесты, мимика и т.д. Это помогает еще разнообразнее и полнее раскрыть актеру или музыканту то, что он пытается донести до зрителя или слушателя. Это в равной степени важно как для театрального героя, так и для музыканта. Ведь, несмотря на то, что музыкант занят своим инструментом, он должен общаться со слушателем. Даже незначительный жест, игра глазами или легкая улыбка исполнителя помогают слушателю быстрее понять то, что он пытается показать своей игрой.

Человек на сцене является посредником между словом (звуком) и зрителем (слушателем). Актер, играя на сцене, должен донести образ до зрителя таким, каким его задумал драматург. Он должен вжиться, сродниться с образом, понять его и раскрыть в полной мере на сцене. В этом и заключается мастерство актера. В музыке исполнитель, играя произведение, должен показать стиль, эпоху, замысел композитора, ярко и эмоционально раскрасить образ. Мастерство исполнителя заключается не только в том, чтобы показать сою виртуозность и технические данные, но и раскрыть в совокупности все замыслы композитора.

Несмотря на то, что расцвет театра пришелся на V век до н.э., а музыка достигла своего расцвета в VIII веке, у театра и музыки очень много общего, и они тесно связаны друг с другом. Самое важное то, что и театр, и музыка оказывают на человека глубокое эстетическое воздействие, воспитывают человека как личность, которая сможет принести много положительного и полезного обществу.

# Список использованных источников и литературы

1. Античная культура: литература, театр, искусство, философия, наука. Словарь – справочник /сост. и ред.В.Н. Ярхо.М., 2002.
2. Аристотель. Поэтика.М., 1927.
3. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства.Т. II.М., 1994.
4. Большой энциклопедический словарь искусства /под ред.Я. Пева, Е. Хачаняна.М., 2001.
5. Борев Ю.Б. Эстетика.М., 2002.
6. Бычков В.В. Эстетика.М., 2002.
7. Воронина Л.А. Основные эстетические категории Аристотеля: учебное пособие.М., 1975.
8. Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Исследования.М., 1986.
9. Головня В.Н. История античного театра.М., 1972.
10. Иллюстрированная история мирового театра /под ред. Д.Р. Брауна.М., 1999.
11. История зарубежного театра.Ч.I. /под. ред. проф.А.Г. Образцовой.
12. Кривцун О.А. Эстетика. Учебник для вузов.М., 1998.
13. Ливанова Т.М. История западноевропейской музыки до 1789 г.М., 1983.
14. Лосев А.Ф. История античной эстетики.М., 2000.
15. Луначарский А.В. О музыке и музыкальном театре.М., 1981.
16. Мелик – Пашаев А.А. Современный словарь – справочник по искусству.М., 2000.
17. Музыка. Мир. Бытие /под ред.В.П. Фомина.М., 1995.
18. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли.М., 1984.
19. Популярная художественная энциклопедия в 2-х тт. /под ред.В.М. Полевого.М., 1986.
20. Соллертинский И.И. Шекспир и мировая музыка.М., 1962.
21. Татаркевич В. Античная эстетика.М., 1977
22. Хрестоматия по античной литературе.Т.I.М., 1965.
23. Шестаков В.И. От эпоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века.М., 1975.
24. Шестаков В.И. История эстетики от Сократа до Гегеля.М., 1979.
25. Эстетика /под ред.Л.Т. Левчук. Киев, 1991.
26. Эстетические категории: опыт систематического и исторического исследования.М., 1983.
27. Эстетический словарь.М., 1983.
28. Яковлев Е.Г. Эстетика.М., 2000.