**РЕФЕРАТ**

**ТЕАТР ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ**

**План**

Введение

1. Театр как социальный институт. Функции театра в античном греческом обществе

2. Театр как зрелище. Актер и публика

3. Герои древнегреческих трагедий

Заключение

**Введение**

Наследие, оставленное нам античностью в области искусства, огромно. Античная архитектура, скульптура, литература и театр являлись предметом изучения и подражания во все последующие века. Когда, например, в эпоху Возрождения стали создаваться первые литературные комедии и трагедии, образцами для них послужили пьесы античных авторов. Позже неоднократно обращались к богатому театральному наследию, оставленному античностью, выдающиеся западноевропейские драматурги (Шекспир, Корнель, Расин, Шиллер, Гёте и др.). Многие драматурги XX в. также не раз использовали античные сюжеты и образы (Гауптман, О'Нил, Сартр, Ануй и др.).В XIX и XX вв. на европейских сцепах постоянно шли (и идут) античные драмы.

Театр греков — древнейший на территории Европы. Он достиг своего расцвета в V в. до н. э.

До второй половины XIX в. устройство греческого театра известно было лишь на основании описания в трактате римского архитектора Витрувия «Об архитектуре», написанном около 25 г. до н. э. В настоящее время археологически обследованы развалины большого количества греческих театров разных эпох, в том числе и афинский театр Диониса, для постановки в котором были в свое время предназначены почти все драмы классического греческого репертуара. Эти исследования показывают, как велика была роль театра в античном обществе, где он являлся одновременно государственным учреждением, социальным институтом, культурным центром, выразителем общественно-политических настроений.

Таким образом, целью нашей работы является рассмотрение структуры и роли древнегреческого театра.

Практическая значимость нашей работы заключается в том, что материал, изложенный в ней, может быть использован для ознакомления с происхождением и устройством театра Древней Греции.

1. **Театр как социальный институт. Функции театра в античном греческом обществе**

Драма родилась в Греции в VI в. до п. э., когда окончательно установился рабовладельческий строй. Распад родового строя привел почти во всей Элладе к созданию городов-государств (полисов), которые представляли собой общины свободных граждан, связанных племенным родством. Каждое такое государство состояло из небольшого города и примыкавших к нему деревень. Вся территория считалась собственностью государства, земельные наделы могли получать только свободные члены общины.

В каждом полисе был свой уклад жизни, существовали свои политические и этические нормы. Были полисы аристократические (как Спарта), власть в которых принадлежала родовой аристократии. Были полисы демократические (как Афины), где все государственные вопросы решались народным собранием, где соблюдались равенство граждан перед законом, свобода слова, право каждого гражданина быть избранным на государственные должности.

Развитие драмы происходит именно в демократических полисах. В Спарте никогда не было ни драматургов, ни театра. Зато Афины становятся центром культурной жизни всей Греции. Здесь, на аттической земле, расцветают науки и искусства.

Это происходит потому, что именно в демократическом полисе, несмотря на недостатки и противоречия афинской рабовладельческой демократии, были возможности для выявления способностей человека: каждый афинский гражданин в пределах своего государства считал себя равноправным и полноправным членом общества. Он постоянно ощущал кровную связь с полисом и живо откликался на все вопросы политической и экономической жизни своего государства. Он стремился понять окружающий мир, законы, управляющие развитием общества. Конечно, объяснение этих законов на первых порах еще очень примитивно, оно не выходит за рамки традиционной полисной религии, но положительным моментом является уже само стремление понять и познать окружающий мир, определить в нем место человека.

Отечественный исследователь античной мысли Г.В. Драч анализируя эту проблему человека в раннегреческой философии, убедительно показал, что уже в предфилософских речениях Гомера и Гесиода содержались определенные концепты человечества и его бытия в мире. Космогонические версии досократиков включали в себя и антропологические моменты. Мир толковался как природно-человеческий и даже человекоразмерный. Интеллектуалистическая трактовка человека и человечества поднимала достоинство рода людей, утверждала его самоценность [Драч: 1987].

**Театр Греции** был тесно связан с жизнью полиса, будучи по существу вторым народным собранием, где обсуждались самые животрепещущие вопросы.

В дни определенных праздников античный театр собирал все население города и окрестностей. Особенно велика была политическая и культурная роль греческого театра в V в. до н. э., когда афинская рабовладельческая демократия достигла своего расцвета.

Связь с общественно-политической жизнью, служение интересам народа, внимание к человеку со всем богатством его духовной жизни, использование лучших достижений греческого эпоса и лирики — все это сделало афинский театр театром больших идеи и прекрасной художественной формы.

Греческие театры были рассчитаны практически на все население города и насчитывали несколько десятков тысяч мест. Театр Диониса в Афинах имел 17 тыс. мест, знаменитый театр в Эпидавре (он хорошо сохранился до настоящего времени, и современные греческие актеры разыгрывают здесь древние трагедии) — 20 тыс. мест. Грандиозными были театры в Мегалополе — на 40 тыс., а театр в Эфесе даже на 60 тыс. мест. Театральные представления стали органической частью повседневной жизни. В Афинах, например, был учрежден специальный государственный фонд, так называемые «театральные деньги», который предназначался для раздачи бедным гражданам, чтобы они могли купить театральные билеты. И этот фонд не трогали даже при самых больших финансовых затруднениях государства, даже в случае военных действий.

Финансирование и организация театрального представления были одной из обязанностей (литургий) наиболее богатых граждан (так называемая хорегия): театр был государственным институтом. Театр был не частным предприятием, рассчитанным на наживу антрепренера, а общественно-государственным учреждением. Власти придавали этому учреждению большое воспитательное значение. Театр не был забавой; актеры не были потешниками зрителей; спектакли не были повседневным явлением; драматурги писали свои пьесы не ради гонорара, а ради славы и почета.

Большое значение театра в общественной жизни объясняется, видимо, еще и его происхождение. По мнению исследователей (В. Иванова, К. Куманецкого, И. Тронского) древнегреческий театр «вырос» из земледельческих культов богини земли и плодородия Деметры и природы Диониса.

Трагедия,по их мнению, будто бы выросла и развилась из дифирамба — хоровой песни в честь Диониса, сопровождавшейся музыкой и плясками. Исполнители этой песни рядились в козлоногих сатиров. Они намазывали себе лица винной гущей (отсюда пошли маски позднейшей трагедии). У хора имелся руководитель (корифей), который помещался на более высоком месте, дирижируя и от времени до времени обращаясь к хору с запевом или другими сольными партиями. Иногда его песнь заключала в себе рассказ, а песнь хора выражала чувства по поводу этого рассказа. Празднество заканчивалось принесением в жертву козла, может быть, в связи с тем, что и спутники Диониса — козлоногие сатиры. Отсюда возникло и странное, на первый взгляд, название «трагедия», в буквальном переводе обозначающее «козлиная песнь». Исполнялась она поселянами, составлявшими хор. Слушатели располагались где-нибудь на склонах холма. Содержанием песни были сказания о Дионисе, о его смерти и воскресении.

## В. Иванов в своей статье «Эллинская религия страдающего бога» [Эсхил. Трагедии: 1989, 307-351] очень подробно останавливается на этом вопросе. Он отмечает, что представления о страдающих сверхсуществах очень характерных для мифологии. Ужас и страдания были переведены греками в идеальный мир красоты. Главным годовым праздником в честь Диониса являлись весенние Дионисии в Афинах. Автор подробно описывает место проведения празднеств, обстановку. Неотъемлемой частью представлений была религиозная атрибутика: «…исконный театр была круглая площадка, назначенная для танца. Там пылал жертвенник бога, в чью честь исполнялись пляски, чьи дела они миметически изображали, — жертвенник Диониса» [Иванов: Эсхил. Трагедии: 1989, 313]. В статье также отмечается своеобразие эмоционального наполнения таких «представлений»: «Двойственное впечатление оставляют описанные празднества: религия Диониса кажется двуликой. Недаром трагическая маска так часто соединяется древними с комической, и трагедия завершается «драмой сатиров» [Иванов: Эсхил. Трагедии: 1989, 315].

У другого исследователя культуры Древней Греции И.М. Тронского [Тронский: 1983] мы также находим подробнейшее описание происхождения театрального представления. Он также связывает его с культом земледелия и плодородия и отмечает их характерные черты, нашедшие отражение в драматическом действии: «Характерной чертой обрядовой драмы является ряжение, надевание маски какого-либо бога, демона или зверя. Этот обычай также коренится в первобытном мировоззрении: считают, что человек, надевающий маску, получает свойства того существа, которое маска изображает. Особенно широким распространением пользуются у первобытных народов звериные маски, а также маски духов и мертвецов («предков»). На основе таких масок вырастают различные примитивные формы театра, как например кукольный театр (театр марионеток) или театр теней (силуэтов)» [Тронский: 1983, 106].

И далее: «Мимические игры с ряжением очень обычны в земледельческих культах и входят в состав празднеств, посвященных умирающим и воскресающим демонам плодородия. Изображая победу светлых сил жизни над темными силами смерти, земледельцы рассчитывали на богатый урожай, на плодородие скота» [Тронский: 1983, 106].

Подробно описываются празднества в честь бога Диониса: «Очень богат мимическими элементами был также культ Диониса. Дионис (Вакх) — бог творческих сил природы. Его воплощениями считались растения — деревья, виноградная лоза — или животные — бык, конь или козел; символом Диониса был фалл, орган плодородия. Наиболее примитивные формы культа Диюниса сохранились во Фракии: поклонники бога, чаще всего женщины, совершали коллективные ночные радения, при свете факелов, под звуки флейт и тимпанов; одетые в звериные шкуры, иногда с рогами на голове, они изображали свиту Диониса, в возбужденной пляске доводили себя до исступления, разрывали на части живо гное, воплощавшее бога, и пожирали его в сыром виде, «приобщаясь» таким образом, к божеству. В этом состоянии «богоодержимости» мужчины становились «вакхами», женщины — «вакханками» или «мэнадами» (исступленными). Растерзав своего бога, они затем пестовали его, как вновь родившегося и лежащего в колыбели младенца, потрясая при этом корзинкой с находящимся в ней фаллом. В собственной Греции широкое распространение религии Диониса относится к эпохе революции, здесь необходимо прибавить, что «страсти» Диониса получили теперь нравственное осмысление: вокруг растерзанного и оживающего бога развертывалась проблематика борьбы добрых и злых сил в нравственной жизни, невинного страдания и конечного торжества справедливости» [Тронский: 1983, 107].

Следовательно, на основании вышесказанного можно сделать вывод о том, что, будучи по своему происхождению выходцем из религиозного культа, театр уже становился общественно значимым явление. А получая поддержку на государственном уровне, являясь важной частью жизни полиса, театр также являлся неотъемлемым элементом общественной жизни, выразителем настроений граждан Древней Греции.

**2. Театр как зрелище. Актер и публика**

В отличие от современного театра, в Греции не было постоянных трупп, да и профессиональные актеры появились не сразу. Первоначально играли, пели и танцевали сами граждане, для каждой постановки готовились костюмы, маски и очень простые декорации. В Афинах эпохи Перикла обычно не повторяли старых трагедий и комедий. Этим объясняется и огромное число произведений, созданных древнегреческими драматургами.

По подсчетам современников великих греческих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана на каждого приходилось более 90 произведений.

Театральные представления, обычно продолжавшиеся во время общенародных государственных праздников три дня и длившиеся от восхода до заката солнца, носили характер соревнований. К состязаниям допускались три трагических поэта и три комических, причем каждый трагик должен был представить три трагедии и одну так называемую сатировскую драму. Каждое утро, захватив с собой еду и подушку для сидения, в театр собирались все, чтобы своей реакцией вдохновлять исполнителей и сопереживать им, тогда как победителей определяли специальные судьи.

Театральные представления по обычаю проходили в праздник Великих Дионисий. На круглой площадке — «орхестре» («площадка для пляски») размещался хор. Тут же играли актеры. Чтобы выделиться из хора, актер надевал обувь на высоких подставках — котурнах. Вначале все роли в пьесе исполнял один актер. Эсхил ввел второе действующее лицо, сделав действие динамичным; ввел декорации, маски, котурны, летательные и громоносные машины. Софокл ввел третье действующее лицо. Но и трем актерам приходилось играть много ролей, перевоплощаться в разных лиц. Позади орхестры находилось небольшое деревянное строение — «скена» («палатка»), где актеры готовились к выступлению в новой роли.

Перевоплощение осуществлялось просто: актеры меняли маски в которых выступали. Маски делались из глины. Каждому определенному характеру и настроению соответствовала «своя» маска. Так, силу и здоровье представлял смуглый цвет лика маски, болезненность — желтый, хитрость — красный, а гнев — багровый. Гладкий лоб выражал веселое настроение, а крутой — мрачное. Выразительность масок была необходима для наглядности, кроме того, маска выполняла и роль рупора, усиливавшего голос актера.

Для каждой роли имелась особая маска, но которой зритель догадывался, кто перед ним: царь или жрец, мужчина или женщина. Женские роли исполнялись мужчинами.

Хор — непременный участник всякого представления — обыкновенно играл без масок. Но в некоторых пьесах они все же были, особенно там приходилось изображать не людей, а какие-либо фантастические существа, например воплощающих угрызения совести богинь отмщения, страшных Эринний.

Древнегреческие актеры не похожи были на наших исполнителей. Их одежды были не столько одеждами, сколько «облачениями»— костюмом жрецов религиозного культа, длинными мантиями, облекавшими все тело. Чтобы актеры были видны издалека и выделялись из толпы хора, они надевали особую обувь на высоких деревянных или толстых кожаных подошвах (котурны). Это увеличивало рост, но стесняло свободу передвижения.

Обычно театральные представления начинались утром, а заканчивались с заходом солнца. Антрактов в представлении не было. В один день ставили и трагедию, и драму, и комедию.

Другого освещения, кроме солнечного, древнегреческие спектакли не знали. Перед началом представления на орхестре происходили разные общественные церемонии: делегации от союзных государств подносили афинскому народу подарки; приносились жертвы богам и особенно покровителю театра — богу Дионису.

По сигналу трубы начиналось представление. Шли подряд четыре пьесы, первоначально связанные друг с другом по содержанию. Зрители были всех возрастов и всех сословий. Плата за вход была очень низкая. Заплатив два обола (примерно копеек сорок на наши деньги), зритель получал билет — бронзовый или свинцовый жетон с обозначением не места, а подразделения клиньев, на которые делился амфитеатр. В позднейшее время в знак одобрения стали аплодировать, а неудачную игру освистывать или топать ногами в знак неодобрения. Зрители ели и пили во время спектакля, но слушали внимательно. После представлений из среды зрителей избиралось жюри, присуждавшее драматургам и актерам награды.

Актеры, как служители религиозного культа, считались уважаемыми людьми и даже пользовались некоторыми привилегиями, например не платили налоги. Кроме того, актерами могли быть только свободные граждане полиса.

Подробно о составных частях древнегреческих пьес, о роли актера и хора обществе рассказывается в книге Тронского «История античной литературы» [Тронский: 1983]: «Рост социального значения отдельной личности в жизни полиса и повысившийся интерес к ее художественному изображению приводят к тому, что в дальнейшем развитии трагедии роль хора уменьшается, вырастает значение актера и увеличивается число актеров; но остается неизменной самая двусоставность, наличие хоровых партий и партий актера» [Тронский: 1983, 111]. И далее: «Двусоставностью аттической трагедии определяется и ее внешняя структура. Если трагедия, как это было обычно впоследствии, начиналась с партий актеров, то эта первая часть, до прихода хора, составляла пролог. Затем следовал парод, прибытие хора; хор вступал с двух сторон в маршевом ритме и исполнял песню. В дальнейшем происходило чередование эписодиев (привхождений, т. е. новых приходов актеров), актерских сцен, и стсимов (стоячих песен), хоровых партий, исполнявшихся обычно, когда актеры удалялись. За последним стасимом шел эксод (выход), заключительная часть, в конце которой и актеры и хор покидали место игры. В эписодиях и эксоде возможен диалог актера с корифеем (предводителем) хора, а также коммос, совместная лирическая партия актера и хора» [Тронский: 1983, 111].

Здесь же автор отмечает и нравственную составляющую древнегреческих пьес: «Необходимыми составными частями аттической трагедии являются «страдание», сообщение вестника, плач хора. Катастрофальный конец для нее нисколько не обязателен; многие трагедии имели примирительный исход. Культовый характер игры, вообще говоря, требовал благополучного, радостного конца, но, поскольку этот конец был обеспечен для игры в целом заключительной драмой сатиров, поэт мог избрать тот финал, который находил нужным» [Тронский: 1983,111].

То есть, исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что организация театрального действия была хорошо отлажена, и хотя сам характер действия носил условный характер, костюмы и декорации были бедны, все это компенсировалось за счет игры актеров, включения в действие хора и наличие в пьесах нравственной составляющей: страдания, плача, которая определяла настрой публики и общий характер исполняемых произведений.

античный театр философский трагедия

**3. Герои древнегреческих трагедий**

Социальные, этические, политические проблемы, вопросы воспитания, глубокая обрисовка героических характеров, тема высокого гражданского самосознания составляют жизнеутверждающую основу древнегреческого театра.

Однако, как мы уже упоминали выше, Тронский отмечает, что характерной чертой древнегреческих трагедий было «страдание». Он объясняет это следующим образом: «Интерес к проблемам «страдания» был порожден религиозными и этическими брожениями VI в., той борьбой, которую складывавшийся рабовладельческий класс города вел, опираясь на крестьянство, против аристократии и ее идеологии Демократическая религия Диониса играла в этой борьбе значительную роль и выдвигалась тиранами (например Писистратом или Клисфеном) в противовес местным аристократическим культам. В орбиту новых проблем не могли не попасть и мифы о героях, принадлежавшие к основным устоям полисной жизни и составлявшие одну из важнейших частей в культурном богатстве греческого народа. При этом переосмыслении греческих мифов на первый план стали выдвигаться уже не эпические «подвиги» и не аристократическая «доблесть», а страдания, «страсти», которые можно было изображать так же, как изображались «страсти» умирающих и воскресающих богов; этим путем можно было сделать миф выразителем нового мироощущения и извлечь из него материал для актуальных в революционную эпоху VI в. проблем «справедливости», «греха» н «воздаяния» [Тронский: 1983, 109].

Подлинным основоположником древнегреческой трагедии стал Эсхил. Он автор более семидесяти произведений, из которых до нас дошли только семь: «Персы», «Умоляющие», «Семеро против Фив», «Прикованный Прометей», «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды». Все пьесы Эсхила пронизаны сильным религиозным чувством, в их основе — конфликт между человеческими страстями и духовностью.

Эсхил был основоположником гражданской по своему идейному звучанию трагедии, современником и участником греко-персидских войн, поэтом времени становления демократии в Афинах. Главный мотив его творчества – прославление гражданского мужества, патриотизма. Один из самых замечательных героев трагедий Эсхила – непримиримый богоборец Прометей – олицетворение творческих сил афинян. Это образ несгибаемого борца за высокие идеалы, за счастье людей, воплощение разума, преодолевающего власть природы, символ борьбы за освобождение человечества от тирании, воплощенной в образе жестокого и мстительного Зевса, рабскому служению которому Прометей предпочел муки.

Сюжеты его трагедий просты и грандиозны, как в древних эпических поэмах. В «Прометее» действуют боги и полубоги. Сюжет трагедии «Семеро против Фив» — междоусобная война, кончающаяся гибелью братьев, оспаривавших друг у друга власть над родным городом. Сюжет «Орестейи» — борьба материнского права (матриархата) с отцовским (патриархатом): сын мстит за смерть отца, убитого матерью; хранительницы материнского права — Эриннии встают на защиту убитой, но матереубийцу защищает бог Аполлон, охранитель отцовского права. Всюду — не события частной жизни, а потрясения, имеющие значение в жизни целых племен и народов. Действие строится подобно тем циклопическим сооружениям древнегреческой архитектуры, где колоссальные камни, не скрепленные цементом, нагромождены друг на друга. Так же грандиозны и действующие лица. Их характеры монолитны и не меняются в течение хода трагедии. Они также могут напомнить статуи архаической греческой скульптуры с застывшим выражением лица. Иногда они долго молчат в начале действия. «Власть» и «Сила» приковывают Прометея к скале, но из груди титана не вырывается ни вздоха, ни стона. Молчит, не отвечая на вопросы, в трагедии «Агамемнон» троянская пленница — пророчица Кассандра и, только чувствуя совершающееся за сценой убийство, начинает говорить о нем в загадочных словах, прерываемых воплями. Иногда вся трагедия звучит как сплошной жалобный стон и плач. Таковы «Молящие», где главным лицом является хор несчастных девушек, ищущих защиты от преследователей у жителей Аргоса. Таковы и «Персы», где хор и царица Атосса, мать потерпевшего поражение персидского царя Ксеркса, оплакивают гибель войска и позор государства. Если Эсхил и расширил диалоги — хору он все же оставил роль важного действующего лица. Разговоры лиц все время прерываются песнями хора, словно герои трагедии говорят и перекликаются друг с другом на берегу вечно шумящего моря.

За образами Эсхила мы все время ощущаем их автора. Конечно, наши заключения о нем только предположительны: ведь они делаются на основании лишь семи дошедших до нас трагедий. Но и они позволяют сказать, что поэт, принадлежавший к греческой аристократии, отнюдь не был человеком классово ограниченным. Пламенный патриот, высоко ставивший свободу Афинской республики, он в то же время был противником коренной ломки учреждений, оставшихся от прошлого. Этот аристократ утверждал, однако, что Правда любит скромные хижины бедняков и избегает дворцов. Человек глубоко религиозный, почитатель Зевса, он изобразил верховного бога в «Прометее» жестоким тираном, а его противника сделал вечным символом революционера-борца, врага всяческого насилия.

Первоначально греческие боги не имели того благородного и прекрасного облика, который они получили позднее в скульптуре и поэзии. Эти первобытные боги были грубыми олицетворениями сил природы. В V веке до новой эры они стали человекообразны и благообразны. У Эсхила они нередко сохраняют свою древнейшую природу. И в то же время они перерождаются, эволюционируют. Жестокий Зевс, каким мы его видим в «Прометее», в дальнейшем обращается у Эсхила в благостное, объемлющее весь мир божество, воплощение мудрости и справедливости. Злобные Эриннии в последней части «Орестейи» становятся Эвменидами, благосклонными к людям богинями, олицетворением тех мучений совести, которые не губят, а исцеляют души. Они, по воле богини Афины, водворяются в пределах ее города, чтобы охранять его от рреступлений.

Эсхил жил и творил на переломе двух эпох, когда изживались понятия, связанные с эпохой общинно-родового быта, и нарождались новые, проникнутые большей гуманностью, большей свободой человеческой мысли.

Также великим драматургом Древней Греции считается Софокл. Он написал 125 драмы, из которых сохранились семь трагедий: «Антигона», «Аякс», «Эдип-царь», «Электра» и др. По мнению Аристотеля, Софокл изображал людей идеальных, тогда как Еврипид — таких, какие они есть на самом деле. Еврипид являлся скорее комментатором, а не участником событий, глубоко интересовался женской психологией. Наиболее известными из 19 дошедших до нас произведений являются «Медея» и «Федра».

Особенностью всех древних драм был хор, который пением и танцами сопровождал все действие. Эсхил ввел двух актеров вместо одного, уменьшив партии хора и сосредоточив основное внимание на диалоге, что стало решительным шагом для превращения трагедии из чисто мимической хоровой лирики в подлинную драму. Игра двух актеров давала возможность усилить напряженность действия. Появление третьего актера – нововведение Софокла, которое позволило обрисовать различные линии поведения в одном и том же конфликте.

У Софокла есть общие черты с Эсхилом, но есть и заметные отличия. Как и Эсхил, Софокл драматизирует эпические предания. Но он не обращается к сюжетам из современной жизни, подобно тому, как Эсхил в «Персах». Драматизация мифа — это вообще характерная черта древнегреческой трагедии. Из этого вовсе не следует, что трагедия эта была далека от живой жизни и злобы политического дня. Не следует также и того, что трагедия раз и навсегда сохраняла свой древний религиозный характер.

Авторы обращались к мифам, зная, что они знакомы большинству зрителей, и рассчитывая вызвать у публики интерес не оригинальностью выдуманного сюжета, а его обработкой, трактовкой образов, по именам и рассказам хорошо известных публике. Авторы не считали себя обязанными точно придерживаться наиболее распространенной версии мифа и под покровом старинного предания сплошь и рядом обсуждали устами действующих лиц и хора вопросы, имевшие для афинских граждан самое злободневное значение. С другой стороны, обращение к мифическим образам, взятым из старинных преданий, позволяло Эсхилу и Софоклу выводите на сцену героев, несколько приподнятых над уровнем обыденной действительности. Софоклу приписываются слова, что он изображал «людей такими, какими они должны быть», то есть, давал широко обобщенные характеры, подчеркивая в людях их наиболее высокие, героические стремления, раскрывая все богатство душевных свойств человека.

Именно во внимании к человеку, к его внутреннему миру, к его страданиям, к его борвбе с превратностями судьбы и заключается главное отличие образов Софокла от монументальных и часто статичных образов Эсхила. Человек в трагедиях Софокла более самостоятелен, действие более обусловлено свойствами характера главного лица, являющимися причиной и его счастья и его несчастий.

Знаменитый хор в «Антигоне» — самый величественный гимн человеку, который дошел до нас от античности. Хор прославляет человека — наиболее чудесное и могущественное из всего, что есть на свете. Человек подчинил себе и землю, и море, и весь мир животных. Но свое прославление человека Софокл ограничивает существенными оговорками. Человеческий разум не всегда ведет людей к домбру, а может привести и ко злу и к несправедливости. При всем своем могуществе человек беспомощен перед смертью. И не только перед смертью, но (об этом не говорится в хоре «Антигоны») и перед судьбой. Воля и разум человека ограничены еще более могущественными силами. Конфликт между человеком и судьбой является основой самой знаменитой из трагедий Софокла — «Царь Эдип».

Последним из трагических поэтов, от которых до нас дошли целые пьесы, является Еврипид. В своих трагедиях он отразил кризис традиционной полисной идеологии и поиски новых основ мировоззрения. Он чутко откликался на животрепещущие вопросы политической и социальной жизни, и его театр представлял собой своеобразную энциклопедию интеллектуального движения Греции во второй половине V в. до н. э. В произведениях Еврипида ставились разнообразные общественные проблемы, излагались и обсуждались новые идеи.

Античная критика называла Еврипида «философом на сцене». Поэт не являлся, однако, сторонником определенного философского учения, и его взгляды не отличались последовательностью. Двойственным было его отношение к афинской демократии. Он прославлял ее как строй свободы и равенства, вместе с тем его пугала неимущая «толпа» граждан, которая в народных собраниях решала вопросы под влиянием демагогов. Сквозной нитью, через всё творчество Еврипида проходит интерес к личности с ее субъективными устремлениями. Великий драматург изображал людей с их влечениями и порывами, радостями и страданиями. Всем своим творчеством Еврипид заставлял зрителей раздумывать над своим местом в обществе, над отношением к жизни.

Таким образом, можно сделать вывод, что герои античных трагедий в трактовке разных авторов выглядели по-разному, но всегда это были сильные духом личности, которые бросали вызов судьбе, не желая покоряться высшим силам, желая самим избирать свой жизненный путь. Они выражали волновавшие поэтов и зрителей социальные, нравственные и философские проблемы.

**Заключение**

Достигнув больших идейных и художественных высот, античный театр заложил основы всего последующего развития европейского театра. Можно смело утверждать, что театры Древней Греции стали основой для последующего развития театрального искусства, которое продолжается и в наши дни. Древнегреческая драматургия оказала огромное влияние на развитие мировой литературы. В ней затрагивались общественно-политические и философские вопросы, для нее характерна насыщенность идеями патриотизма, внимание к человеку со всем богатством его духовной жизни, глубокая обрисовка героических характеров, воспитывающая сознание зрителей.

Таким образом, можно сделать следующие общие выводы по рассмотренной нами теме:

1. Будучи по своему происхождению выходцем из религиозного культа, театр уже становился общественно значимым явление. А, получая поддержку на государственном уровне, являясь важной частью жизни полиса, театр также являлся неотъемлемым элементом общественной жизни, выразителем настроений граждан Древней Греции.

2. Организация театрального действия была хорошо отлажена, и хотя сам характер действия носил условный характер, костюмы и декорации были бедны, все это компенсировалось за счет игры актеров, включения в действие хора и наличие в пьесах нравственной составляющей: страдания, плача, которая определяла настрой публики и общий характер исполняемых произведений.

3. Социальные, этические, политические проблемы, вопросы воспитания, глубокая обрисовка героических характеров, тема высокого гражданского самосознания составляют жизнеутверждающую основу древнегреческого театра.

**Литература**

1. Греческая трагедия. / Под ред. А.Н. Белецкого. – М., 1986. - 369 с.

2. Драч Г.В. Проблема человека в раннегреческой философии. Рос-тов-на-Дону, 1987. 174 с.

3. Иванов В. Эллинская религия страдающего бога // Эсхил: Тра гедии. М.. 1989. С. 307-351.

4. Каллистов Д. П. Античный театр. М., 1985. – 342 с.

5. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990.- 350 с.

6. Лифшиц М.А. Поэтическая справедливость. М., 1993. - 472 с.

7. Лосев А.Ф. Дерзание духа. М., 1988. - 366 с.

8. Неверов О.Я. Культура и искусство античного мира. Л., 1981. - 187 с.

9. Тронский И.М. История античной литературы. М., 1983. - 464 с.