

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78+82

КАТЕГОРИЯ ТРАГИЧЕСКОГО В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

© 2013 г.

И.К. Полуяхтова

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

kafzl@yandex.ru

Поступила в редакцию 30.10.2013

Рассматривается проблема эволюции категории трагического в эстетическом пространстве опер композитора, определяется значение творчества Джузеппе Верди для становления итальянской национальной и европейской оперы, а также освещается момент типологического схождения творчества двух великих оперных мэтров XIX века (Д. Верди и Р. Вагнера), чьи юбилеи отмечаются культурной общественностью в 2013 г.

Ключевые слова: Верди, опера, категория трагического, эстетика.

Древнегреческая трагедия произошла от ритуала жертвоприношения козла, ритуала жестокого и испугательного. Другим источником трагедии древних греков стал дифирамб, торжественная песнь в честь бога Диониса. Она исполнялась хором и декламатором. «Двусоставность дифирамба (декламатор-зачинатель и хор) послужила основой для древнегреческой трагедии» [1, с. 702]. Но в самой структуре трагедии сформировалась её главная бинарность – соединение ужасного и возвышенного, порою героического.

В первой части трилогии Эсхила «Орестея» благородный герой Агамемнон возвращается после Троянской войны победителем, и здесь, в доме, он встречает смерть от руки Клитемнестры. Убийство происходит за сценой, но происходит в данный момент, зритель видит Клитемнестру с окровавленной секирой в руках. Смерть в трагедии, в отличие от эпоса, даётся не в сражении, не на поле битвы с врагами, но в обыденных условиях, она является проявлением предательства и жестокости Клитемнестры. Темы смерти и преступления здесь неразделимы. Клитемнестра в трилогии не только злая жена, но и жестокая мать, недоброжелательно вспоминая сына Ореста и жестоко унижающая свою родную дочь Электру. Во второй части трилогии «Хоэфоры» Орест совершает возмездие и убивает родную мать. Это не только месть за отца, но и возмездие за совершенное зло – предательство. Орест – благородный герой, он восстанавливает справедливость, карает

предательство, убийство им матери оправдано повелением Аполлона, оправданием Ареопага, милостью самой Афины. Но при этом Орест сам себя не прощает, как не прощает себя и Электра, ибо всякое убийство — зло, даже если это справедливое возмездие. В этом сущность трагического: даже в справедливом возможна крупная зло и насилия. В трагедии Софокла «Царь Эдип» герой мудр и благороден, он добрый и справедливый правитель, любимый подданными и близкими. Но он оказывается отцеубийцей. Правда, в этом случае преступление не является преднамеренным, к тому же оно даётся в ретроспективном действии трагедии, что смягчает ужасное в глазах зрителя. И тем не менее сам Эдип не прощает себе совершённого зла и жестоко наказывает себя. Он видит свою вину в слепоте нравственной, поэтому ослепляет себя физически и принимает покаяние: уходит в изгнание и до смерти живёт болью за прошлое деяние. У Софокла появляется тема величия страдания. Термин «трагическая вина» возникает позднее, но самый факт трагической вины в древнегреческой трагедии знаменателен: в протагонисте драматического действия неразрывны и нерасторжимы великое и преступное. И это определяет специфику художественного мира древнегреческой трагедии. Следует отметить: древнегреческая трагедия не допускала комических персонажей или смешных сцен: великое сочеталось со страшным, зловещая аура доминировала в трагедии. Эсхил, Софокл и Еврипид прославили греческую драматургию

трагического звучания, Аристотель дал ей теоретическое обоснование, до настоящего времени не утратившее своей точности и убедительности. Трагедия воспроизводит вымышленные события – те, которых не было на самом деле, но они могли быть, а потому непреходящи и могут настичь кого угодно. Отсюда чувства страха и сострадания, которые должен испытывать зритель, отсюда и очищение души – катарсис. Подробно о влиянии поэтики Аристотеля на европейскую, в частности немецкую драматургию, говорится в статье Т.А. Шарыпиной [2]. В «Поэтике» Аристотеля декларируется преимущество трагедии как одного из высших жанров поэзии, потому что в ней уделяется внимание философским основам бытия, проблемам нравственного смысла человеческих отношений. Учение Аристотеля имеет не только эстетический, но и нравственный императив: катарсис способствует духовному совершенствованию человека, и в этом великое предназначение искусства.

Одно из проявлений трагического в мифологии – незнание человеком своей судьбы. В трагедии Эсхила Кассандра предсказывает Агамемнону ужасную судьбу, но Кассандре никто не верит. В трагедии Софокла царь Эдип узнаёт от божественного оракула свой страшный жребий, но именно его желание избежать отцеубийства влечёт его к свершению этого преступления. В XXI веке то же незнание будущего остаётся в полной силе, наш современник не может по Интернету узнать своей судьбы, никакие чудеса современной техники не помогут ему. Но даже древнегреческая трагедия признаёт свободу воли человека, его способность принимать удары судьбы и понимать свою личную ответственность за свои поступки.

Древнегреческая трагедия обращалась исключительно к мифологическим сюжетам (хотя допускались некоторые вольности в изображении событий). В греческой мифологии тема рока, подавляющего даже волю богов, была не столь суровой, как в мифах Скандинавии, но всё же была важна. В трагедии она была приглушена, Аристотель никогда не педалирует её в своих теоретических исследованиях, для него в трагедии обязательны фабула, характеры, мысль. Аристотель упоминает также неперемное музыкальное сопровождение. Древнегреческая трагедия может считаться прообразом оперы.

Тема рока в древнегреческой трагедии присутствует в судьбе героя, но не меняет его характера. Царь Эдип беспощадно казнит себя за совершенное преступление, но делает это по своей воле и не изменяет своему чувству справедливости. Т.А. Шарыпина подчёркивает это в

своей работе: «Эдип Софокла в эклоге, в последних монологах занят не своей судьбой, но будущим своих близких. Он не сломлен духовно» [3, с. 27]. Идея духовной независимости личности навсегда вошла в мировую литературу, в частности в литературу романтизма.

В Италии на протяжении веков трагедия была редким жанром, находившимся на периферии литературы. «Поэтика» Аристотеля была переведена на итальянский язык в 1548 году и издана объемистым фолиантом с обширными комментариями, позднее переводилась не раз. Но итальянская музыкальная драма появилась спустя многие годы. Конечно, в Италии любое театральное представление сопровождалось музыкой, но в структуру драмы музыка не входила. Русский итальянист И.Н. Голенищев-Кутузов пишет о том, что итальянская музыкальная драма сформировалась в конце XVI века, её истоком была пасторальная трагикомедия. «Жанр пастушеской трагикомедии способствовал рождению музыкально драмы. Так возникло новое направление в драматургии Италии, в недрах которого родилась опера» [4, с. 150].

Итальянская пастушеская трагикомедия не стала эпохой в европейской драматургии, но у этого жанра были свои достижения в истории театра, к ним можно отнести пастушескую драму Торквато Тассо «Аминта» (1573). По сюжету пьесы безнадежно влюблённый пастух Аминта кончает жизнь самоубийством, бросаясь с высокой скалы. Но герой остаётся жив, ибо при падении зацепился за колючий кустарник. Трагикомедия кончается свадьбой. Эта сюжетная ситуация убедительно показывает, что в итальянской пасторальной трагикомедии органично сочеталось печальное и забавное, она проникнута лирическим началом.

Постепенно музыкальное сопровождение стало закрепляться за определённым литературным сюжетом. В трагикомедиях Оттавио Ринуччи музыка была неотделима от поэтического текста, но автором драмы считался поэт. Первой итальянской оперой И.Н. Голенищев-Кутузов называет трагикомедию Ринуччи «Эвридика» (1600). Но первым торжеством оперы стала драма того же Ринуччи «Ариадна» (1608), музыку к ней создал знаменитый Клаудио Монтеверди. Премьера прошла в Мантуе. С той поры автором-создателем оперы считался уже композитор.

Героями трагикомедии стали персонажи греческого мифа, в сюжете усиливались элементы трагедии, хотя сама по себе итальянская опера не ограничивалась трагическими сюжетами, а в романтическую эпоху комическая опера соперничала с так называемой «серьёзной

оперой». «Севильский цирюльник» Россини завоевал европейскую славу, но была широко известна и «Норма» Беллини, одна из первых музыкальных трагедий в Италии.

Верди пришел в итальянскую драматургию в 1842 году. Его опера «Набукко» была основана на библейском сюжете, литературный её текст, созданный талантливым поэтом Т. Солера, не был трагикомедией, он имел благополучный конец, но забавное отсутствовало. Для Верди «Набукко» стал лишь пробой пера, гениальность композитора сказалась лишь в одной, хотя и ведущей мелодии хора – «Лети мечта, на золотистых крыльях» («Va, pensiero, sull'ali dorate»). На протяжении всего творческого пути Верди почти не обращался к жанру комической оперы. Созданная в глубокой старости опера «Фальстаф» – исключение, лишь подтверждающее правило: Верди было суждено создать итальянскую трагическую оперу, в которой скорбное и возвышенное, лирическое и героическое, соединились нерасторжимо. Комические моменты в музыкальной драме Верди редки, при этом они всегда оказываются внутри трагической ситуации, педалируют трагическую сущность эпизода.

В романтической драматургии древнегреческие мифологические сюжеты отступают, но иногда появляются основательно переосмысленными: трагедия Клейста «Пентесилея», лирическая драма Шелли «Освобождённый Прометей», «Гиг и его кольцо» Геббеля. Но постепенно мифологический сюжет уступает сюжету историческому: «Кромвель» Гюго, «Марино Фальеро» Байрона, «Борис Годунов» Пушкина, «Смерть Дантона» Бюхнера и многие другие. Здесь уже романтизм подступает к видению и постижению истории. Мифологический рок преобразуется в «фатум истории». Гениальная личность не может противостоять истории, хотя и оставляет свой след в ней.

В итальянской музыкальной драме также происходит обновление тематики и художественного стиля. В операх раннего Верди, ещё неуверенных и слабых в отношении драматургической техники, выделяется тема хора, тема страдающего народа. Мастером оперной драматургии Верди становится в произведениях 50-х годов, когда создаёт свои шедевры — «Риголетто», «Трубадура» и «Травиату». Эти музыкальные драмы создаются в самый трагический период итальянского Рисорджименто, эпохи национального объединения и освобождения от чужеземной власти. После разгрома восстания 1848 года Италия была деморализована, стоическое сохранение верности идее свободы становилось залогом спасения народа, предвесе-

тием его будущих побед. В эти годы трагическое должно было проявиться в самом стоицизме, трагическое смыкалось с понятием героического. Музыкальная драматургия Верди была призвана воплотить это нерасторжимое единство трагического и героического.

Верди не оставил музыковедческих работ, хотя по его письмам можно судить о солидной эрудиции композитора в области драматургии, но итальянец не упоминает напрямую ни античных драматургов, ни теории Аристотеля, хотя о последней всё же иногда проговаривается. Для Верди в опере первая задача — сильный сюжет, характеры, мысли, необходимость контрастов. В этом сказывается влияние романтической эстетики. Верди и Аристотеля воспринял в переосмыслении его романтиками.

Как же выразилась категория трагического в операх, созданных Верди в зрелые годы? «Трагедия социального неравенства», — пишет Л. Соловцова [5, с. 154]. И это бесспорно, что приближает Верди к реалистическому художественному познанию, но это не исчерпывает вердиевскую концепцию трагического. В опере «Риголетто» главный герой – шут, он унижен своим социальным статусом, но вместе с тем действует и роковое стечение обстоятельств его собственной судьбы. Риголетто горбат и безобразен, а его антагонист герцог — баловень судьбы, красавец, и это сыграет в структуре драматического действия не последнюю роль. Риголетто смеётся над придворными, а судьба смеётся над самим шутом. На этой трагической иронии основаны главные события оперы.

Трагическая вина Риголетто в том, что он стал прислужником, из желания выслужиться насмехается над графом Монтероне, за что и получает его проклятие. Поздно освобождается Риголетто от своего духовного порабощения, служение властительному герцогу оборачивается для шута новым ударом судьбы. Наёмный убийца, которому Риголетто «заказал» герцога, обманул шута. Погибает Джильда, самое дорогое существо для шута, его юная дочь. В этом роковом стечении обстоятельств сказался «фатум истории». Но совершилось духовное возрождение Риголетто, восставшего против рабского сознания: он обрёл человеческое достоинство, хотя слишком дорогой ценой. Трагическая ирония в последнем акте оперы: весёлая песенка герцога подчеркивает трагизм судьбы шута и его дочери Джильды. И в конечном итоге главным становится изображение величия человеческого страдания. И где-то в сознании всё же остаётся память о проклятии старого Монтероне, это проклятие ещё может обрушиться и на пока ещё забавляющегося герцога

Мантуи. Тема проклятия имеет структурообразующее значение – и в сюжете, и, особенно, в музыке оперы.

В увертюре к опере «Риголетто» звучит тема проклятия, она появится потом в сцене с Монтероне и в речитативных репликах шута. В музыковедческой литературе отмечалось сходство этой темы с первыми аккордами Пятой симфонии Бетховена. «Так судьба стучится в дверь», — комментировал свои строки немецкий композитор. В дальнейшем эта тема проклятия старца и тема жестокого рока совмещаются, им противостоит в опере героическая тема, развёрнутая в партии Риголетто. Этой героической теме не дано торжествовать — она остаётся в памяти слушателей.

В опере Верди «Трубадур» (либретто по трагедии Гарсиа Гутьерреса, испанского романтика) даёт иной ракурс темы рока, тесно связанной с социальным конфликтом и произволом власти. В «Трубадуре» большую роль играет ретроспективное действие, которое неоднократно пересказывается. В прошлом старый граф ди Луна приказал сжечь на костре цыганку. Дочь казнённой, Азучена, из мести украла младшего сына графа ди Луна, чтобы сжечь малютку на костре, но в смятении чувств, по ошибке, Азучена бросила в огонь своего родного младенца. Оставшегося в живых сына графа ди Луна цыганка воспитала как своего родного, скрыв от всех происхождение мальчика. Раскрытие этой тайны становится стержнем действия в опере. Молодой граф ди Луна и трубадур Манрико, выросший среди цыган, – родные братья, разделённые смертельной враждой, – не новая сюжетная модель в драматургии: в греческой драме есть вариант этого сюжета. Но здесь интересна фигура цыганки Азучены – подлинно трагический характер в понимании Верди. Азучена воспринимает свою месть за родную мать как святой долг, она живёт этим. И ради этого она приносит в жертву обоих сыновей, родного и приёмного, первого она сжигает по ошибке, неосознанно, второго могла бы спасти, если бы захотела, но не стала. Азучена осуществила свою святую месть – когда граф ди Луна казнил Манрико, цыганка открыла ему тайну: «Это был твой брат». Черты сходства с мифологической Медеей отчетливы, хотя композитор XIX века мог и не осознавать этого сходства, то было «коллективным бессознательным».

Мелодии Азучены рельефны, предельно выразительны, в них гневная память, страдание, боль, но в них нет героического, ибо героическая мелодия отдана трубадуру Манрико.

Дотошная австрийская цензура пропустила тему «костра», у австрийцев святая инквизиция

не вызвала воспоминаний. А вот как итальянская церковная цензура пропустила этот «костёр», для всех историков музыки остаётся тайной. Предполагают, что в церковной цензуре прятался лазутчик из гарибальдейцев. Мелодии Азучены «Stride la rampa» («Вспыхнуло пламя») напоминали итальянцам о страшной дате из далёкого прошлого: 17 февраля 1600 года в Риме на Кампо ди Фьори был сожжен Джордано Бруно, великий учёный и пусть не великий, но поэт. После освобождения Италии (1870) об этом вспомнили, 9 июня 1889 года на той же площади Кампо ди Фьори был воздвигнут памятник Джордано Бруно.

В «Травиате» образ фатума предстаёт в облике юной красавицы Виолетты, обречённой на раннюю смерть – «O Dio, morir si giovane» («умереть такой молодой...»). Австрийский музыковед пишет: «Трагизм её судьбы усиливается остротой контраста с обыденной, бездумной поверхностностью её окружения» [6, с. 527]. Духовное возрождение Виолетты, её жертвенность тоже в своём роде «героизм духа», хотя в её партии, столь мелодически богатой, нет ни одного героического мотива. Может быть, самый большой духовный подвиг Виолетты в том, что, умирая, она желает любимому Альфреду найти счастье в новой земной любви, а ей, Виолетте, довольно лишь его памяти. Вспомним Софоклова Эдипа, в эксоде трагедии озабоченного судьбой тех, кто остаётся в живых. Рок убивает человека, но не может убить в нём человечности, доброты, любви. Это нельзя воспринимать как победу над жестоким фатумом или тем более победу над смертью, но это несомненная победа ещё живой души над страхом и чувством обречённости. У Верди есть опера «Сила судьбы», написанная для России, она не из лучших у своего автора, но само присутствие темы судьбы примечательно. Этот мотив, сближающий произведение композитора XIX века с античной трагедией, не отступает в его творчестве, продолжая внушать зрителю страх и страдание.

Трагедийное начало значительно во многих операх Верди, оно достигает вершины в опере «Отелло» (1887). В этом произведении «великого старца» иной художественный стиль, чем в «Риголетто» и «Трубадуре»: нет былой красоты мелодий, усилена роль оркестра и напевного речитатива. Непреходящая слава этой музыкальной драмы определяется гениальностью её литературного текста. Верди знал трагедии Шекспира с юности. В 1853 году он пишет в одном из писем: «Предпочитаю Шекспира всем драматическим писателям, не исключая древних греков» [7, с. 66]. Это редчайший случай

упоминания древнегреческих драматургов, но он важен.

Тема ревности как страсти сильной и разрушительной появляется в операх Верди многократно. Особенно психологически глубоко она раскрыта в опере «Бал-маскарад» (1859). Её протагонист Ренато по природе не ревнив, он доверчив, но по трагической иронии становится очевидцем измены своей жены Амелии. Она невиновна в измене, но сердцем полюбила другого, Это приводит к трагическому конфликту. Ренато — подлинно трагический характер, в котором жестокость тирана и одновременно боль страдающего человека. Герой оперы «Отелло» тоже одновременно жестокий каратель и глубоко страдающий человек. Но в опере «великого старца» трагедия ревности не является структурообразующей, она лишь один из компонентов в трагедийном конфликте.

Трагический конфликт этой предпоследней оперы Верди в контрапункте двух нравственных начал, любви и эгоизма. Отелло наделён талантом доброты и щедрости сердца. В Венеции Отелло — кондотьер, не более, но он служит Венеции верой и правдой, как если бы она была ему родиной. Отелло верит людям, он доверчив. Отелло велик и в своей любви к Дездемоне. Его антагонист Яго никого не любит, его жизненные императивы — корысть и амбиция. Либреттист оперы Арриго Бойто приблизил образ поручика Яго к образу Мефистофеля: в опере Яго не только бездушный себялюбец, но и носитель философии человеконенавистничества. Вот его исповедальная ария из второго акта, его «символ веры»: «Credo in un Dio crudel che m'ha creato simile a se» («Я верую в Бога жестокого, что сотворил меня подобным себе»). Свою философию Яго облакает в мифологические формы, он сам себе создал Бога и верит в его всемогущество. Музыкальное воплощение этой темы немелодично, как и оркестровое сопровождение. Музыковед Г. Орджоникидзе так интерпретирует этот мотив: «... инструментальный речитатив, приближающийся по характеру к темам фатума в романтической музыке» [8, с. 327].

Основой драматического действия становится прежде всего борьба любви и жестокости в душе главного героя. Трагический путь Отелло — от света к хаосу. Доверие Отелло к Яго оборачивается трагической слепотой, стихия ревности здесь играет немаловажную роль, но не решающую. Яго не просто обманывает мудрого полководца Отелло, он обращает его в свою веру и преуспевает в этом, разрушает душу Отелло. Отелло не приемлет зла, но видит его не там, где оно есть, а оно совсем рядом. Мотив

трагической слепоты идёт от Софокла, от его Эдипа, хотя, скорее всего, у итальянского композитора это неосознанно.

Верди неоднократно упрекали в том, что его оркестр беден, называли его оркестр «большой гитарой». В опере «Отелло» роль оркестра увеличена, но в завершающем эпизоде последнего акта Отелло поёт первые две фразы своего ариозного монолога вообще без оркестрового сопровождения. Мелодия предстаёт во всей своей красоте, в ней главный смысл оперы — возрождение любви в душе Отелло. Мелодия восходящая, она идёт от низких нот к высоким, от пианиссимо к форте, это самая рельефная мелодия оперы «Отелло»: «E tu come sei pallida e stanca e muta e bella» («А ты, как ты бледна, недвижна, и нема, и прекрасна»).

Смерть Отелло и Дездемоны — это страшная жертва жестокому Богу Яго. Сам поручик в опере Верди убегает, он даже не показан пойманным (как у Шекспира), но его жестокий Бог потерпел поражение. Любовь предстаёт в финальной сцене во всём своём трагическом величии. Величие человеческого чувства в финальных аккордах выражено оркестром, но его сила в яркой, западающей в память мелодии.

Для Верди мелодия была важнейшим символом характера героя в музыкальной драме. Известный австрийский музыковед Г. Галь пишет: «Нет ничего более трудного, нежели дать определение тому, что придаёт мелодии решающую неопределимую ценность. Она является микрокосмом, совершенством в самом тесном пространстве. Больше, чем любое другое выражение творческой фантазии, она является зеркалом всей личности, всего мира чувств её создателя. Такова вердиевская мелодия» [6, с. 501].

Мелодию ценили все современники Верди, её ценил и Вагнер, чья художественная система была отлична от вердиевской и даже порою противостояла ей. Тем удивительнее моменты типологического сходства. Предпоследняя опера Вагнера — тетралогия «Кольцо нибелунга» (1876) — воссоздаёт германские мифологические сюжеты, а опера «Отелло» использует шекспировский, но в ключевой сюжетной ситуации, в финале, мы наблюдаем удивительное сближение и созвучие: перед нами трагическая и величественная смерть героя.

В обоих случаях это необыкновенный герой — бесстрашный воин, человек, сроднившийся с природой: Зигфрид проходит через стену огня, Отелло выводит корабль из разбушевавшейся морской стихии, в обоих случаях это и счастливый влюблённый. Оба героя оказываются во власти заблуждения, оба отрешаются от роковой ошибки, в обоих случаях смерть связана с

мотивом душевного возрождения, возвращения любви. Контраст в природе романтического стиля, смерть и духовное возрождение становятся символом героической личности.

В тетралогии Вагнера смерть героя влечёт за собой гибель богов Вальгаллы. Четвёртая часть тетралогии называется «Götterdämmerung», в буквальном переводе – «Сумерки богов». Как разгадать этот символ: сумерки — перед заходом солнца или перед восходом? Позднее, в литературной драме, Гауптман воспроизведёт эти символы. А в 1946 году этот «великий старец» раскроет трагедию своей родины – Германии – в тетралогии об Атридах [3; 9], обратившись к древнегреческому мифу, осмысленному в философском ракурсе. Философское начало и в немецкой музыкальной драматургии отчётливо: иносказательность, метафоричность в литературном тексте и в лейтмотивах оркестра. В поздних операх Верди трагедийный конфликт тоже наполняется философским смыслом. При этом драматическому действию придаётся жизненность, психологическим переживаниям – узнаваемость. Музыкальная драма Вагнера предвещает формы интеллектуальной драмы-дискуссии. Французская и итальянская опера тяготеют к психологической драме. Ей присущи трагические мотивы, достаточно напомнить о гениальной опере Бизе «Кармен» (1875). Французская лирическая опера не чужда трагических мотивов, когда звучит тема неравных чувств, – «Вертер» («Вертер» Массне, 1886). В итальянской опере трагическая тема конфликта между холодным сердцем и любовью в последний раз звучит в опере Пуччини «Турандот» (1924). Она завершается победой любящего сердца, но тема холодности как этического понятия звучит в музыке Пуччини явственно как подлинно трагический мотив.

В настоящем высокий жанр в драматургии утратил былой авторитет, набирает силу комический жанр. Но произведения Джузеппе Верди не сошли со сцены, к ним обращается телевизионный театр, в них неистощимо понимание трагического в человеческой жизни. То, что Софокл и Еврипид воспринимали как власть неумолимого рока, для Верди было трагическим вариантом индивидуальной судьбы, обусловленным надличностной силой, будь то зло социальное или историческое. Главным оказалось противостояние человека этой надличностной силе. Верди наследовал учение Аристотеля через литературу трагического Возрождения, поэтику контрастов – от романтиков XIX века, у Верди было главным сострадание к поверженному герою, преклонение перед его душевным стоицизмом.

Список литературы

1. Ярхо В.Н. Дифирамб // Краткая Литературная Энциклопедия. Т. 2. М., 1964. С.702.
2. Шарыпина Т.А. К проблеме «очуждения» принципов «аристотелевского» театра в художественной практике Б. Брехта // Вестник ННГУ. Филология. Вып. 1(6). Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005.
3. Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX века. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1998. 135 с.
4. История всемирной литературы. Т. 3. М.: Наука, 1985. 816 с.
5. Соловцова М. Джузеппе Верди. М.: Наука, 1981. 418 с.
6. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. Ростов/н/Д: Феникс, 1998. 636 с.
7. Верди Дж. Избранные письма. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
8. Оперы Верди. Путеводитель. М.: Музыка, 1971. 420 с.
9. Шарыпина Т.А. Драматургия позднего Г. Гауптмана и новый взгляд на немецкую литературу XX века // Электронный журнал «Новые российские гуманитарные исследования». URL: <http://www.nrgumis.ru/> 2010.

THE CATEGORY OF THE TRAGIC IN GREEK AESTHETICS AND IN GIUSEPPE VERDI'S MUSICAL DRAMA

I.K. Poluyakhtova

We consider the problem of the evolution of the category of the tragic in the aesthetic space of Giuseppe Verdi's operas and the significance of the composer's work for the formation of the Italian national and European opera. The typological convergence of the work of Verdi and Wagner is also highlighted. The anniversaries of these two great masters of the 19th-century opera are celebrated by the cultural community in 2013.

Keywords: Verdi's opera, category of the tragic, aesthetics.