

Рабочая программа учебной дисциплины
История мировой и отечественной драматургии

Специальность **52.02.04. Актерское искусство**
вид **Актер драматического театра и кино**

УТВЕРЖДЕНО
Приказом директора №
80 от 01.09.2021 г.

СОГЛАСОВАНО
Зам. директора по УР
_____ Сушко Е.В.
«31» августа 2021 г.

ОДОБРЕНО
на заседании
предметной (цикловой) комиссии
Председатель _____ Люстрова И.Ю.
Протокол № _____
от «__» _____ 20__ г.

Рабочая программа учебной дисциплины разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования (далее – ФГОС) **52.02.04. Актерское искусство**

Организация-разработчик:
ОГБОУ «Костромской областной колледж культуры»

Разработчик: Председатель цикловой комиссии Люстрова И.Ю., преподаватель высшей квалификационной категории

Рецензенты:

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| 1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | 3 |
| 2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | 5 |
| 3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | 35 |
| 4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | 37 |

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ Всемирная драматургия

1.1. Область применения программы

Рабочая программа учебной дисциплины является частью основной профессиональной образовательной программы в соответствии с ФГОС по специальности 52.02.04. Актерское искусство (по виду Актер драматического театра и кино).

Рабочая программа учебной дисциплины может быть использована в дополнительном профессиональном образовании и профессиональной подготовке руководителей любительских театральных коллективов, художественного образования в образовательных учреждениях дополнительного образования, в том числе, дополнительного образования детей, общеобразовательных школах при наличии среднего (полного) общего образования.

1.2. Место дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы:

ОД 02. Профильные учебные дисциплины

1.3. Цели и задачи дисциплины – требования к результатам освоения дисциплины:

Учебная дисциплина способствует формированию следующих общих и профессиональных компетенций:

ОК 1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес;

ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество;

ОК 4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития;

ОК 8. Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации;

ОК 11.использовать умения и знания профильных учебных дисциплин федерального

государственного образовательного стандарта среднего общего образования в профессиональной деятельности.

ПК 1.1. Применять профессиональные методы работы с драматургическим и литературным материалом;

ПК 1.2. Использовать в профессиональной деятельности выразительные средства различных видов сценических искусств, соответствующие видам деятельности;

ПК 1.5. Самостоятельно работать над ролью на основе режиссерского замысла;

ПК 1.7. Анализировать конкретные произведения театрального искусства;

ПК 1.9. Использовать театроведческую и искусствоведческую литературу в своей профессиональной деятельности;

ПК 2.7. Владеть театральным репертуаром для детских школ искусств и детских театральных школ.

В результате освоения дисциплины обучающийся должен

уметь:

- ✓ анализировать конкретные пьесы и спектакли;
- ✓ использовать основы литературоведческого анализа при разборе пьесы;
- ✓ осуществлять сравнительный анализ различных режиссерских интерпретаций пьес;

знать:

- ✓ основные этапы (эпохи, стили, направления) в развитии драматургии;
- ✓ особенности национальных традиций, исторические имена и факты, связанные с развитием драматургии;
- ✓ содержание конкретных пьес, включенных в программу курса;
- ✓ характеристики различных жанров в драматургии.

1.4. Практическая подготовка. В соответствии с Положением о практической подготовке обучающихся (утв. приказом Министерства науки и высшего образования РФ и Министерства просвещения РФ от 05.08.2020 № 885/390) рабочая программа дисциплины «История мировой и отечественной драматургии» предусматривает проведение отдельных практических занятий, лекций, мастер-классов, семинаров. Количество часов и темы практической подготовки указаны в разделе рабочей программы «Тематический план и содержание учебной дисциплины».

1.5. Количество часов на освоение программы учебной дисциплины согласно учебного плана:

- максимальной учебной нагрузки обучающегося 217 часов,
- обязательной аудиторной учебной нагрузки обучающегося 145 часов,
- в том числе:

-групповой 145 часов;

-самостоятельной работы обучающегося 72 часов;

-индивидуальных занятий на одного обучающегося 0 часов.

-практической подготовки – 12 часов (Объем на ПП рассчитан от общей максимальной учебной нагрузки)

Период изучения 4-8 семестр(ы).

2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

ОД.02.03. История мировой и отечественной драматургии

2.1. Объем учебной дисциплины и виды учебной работы

| Индекс | Элементы учебного процесса, в том числе учебные дисциплины, профессиональные модули, междисциплинарные курсы | ОК | ПК | Итоговые формы контроля | Распределение по семестрам | | | | | Максим. учеб. нагрузка на студента/из них пп | Самост. нагрузка на студента | Обязательные учебные занятия | | | Распределение обязательных учебных занятий по курсам и семестрам | | | | | | | | | | | | |
|----------------|--|---------------------------------------|--|-------------------------|----------------------------|------------|--------|--------------|-------------|--|------------------------------|------------------------------|------------|------------|--|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|--|--|--|--|
| | | | | | Экзамены | Курс. лаб. | Зачёты | Дифф. зачеты | Контр. раб. | | | Всего | Групповые | | Инд. 1 чел. | 1 курс | | 2 курс | | 3 курс | | 4 курс | | | | | |
| | | | | | | | | | | | | | до 25 чел. | до 15 чел. | | 1 с. н. | 2 с. н. | 3 с. н. | 4 с. н. | 5 с. н. | 6 с. н. | 7 с. н. | 8 с. н. | | | | |
| ОД. 02. | Профильные учебные дисциплины | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| ОД 02.03 | История мировой и отечественной драматургии | ОК 1 ОК 2 ОК 4 ОК 8 ОК 11 | ПК 1.1 ПК 1.2 ПК 1.5 ПК 1.7 ПК 1.9 ПК 2.7 | Э | 8 | | 6 | 4,5,7 | 217/12 | 72 | 145 | 145 | | | | 19 | 32 | 36 | 32 | 26 | | | | | | | |

2.2. Тематический план и содержание обучения по учебной дисциплине

| Наименование разделов учебной дисциплины (0.00), междисциплинарных курсов (ОД.02) и тем | Содержание учебного материала, лабораторные занятия и практические занятия, самостоятельная работа обучающихся, курсовая работ (проект) | | | | | | Объём часов максимальной учебной нагрузки | Уровень освоения |
|---|--|------------------|-------------------|--------------------|---------------------|--------------|---|------------------|
| 1 | 2 | | | | | | 3 | 4 |
| Учебная дисциплина История мировой и отечественной драматургии. Разработчик: Балашов А.В. | | | | | | | | |
| Бюджет учебного времени на дисциплину | | | | | | | | |
| Вид учебной нагрузки | IV семестр | V семестр | VI семестр | VII семестр | VIII семестр | Итого | | |
| Групповые | 19 | 32 | 36 | 32 | 26 | 145 | | |
| Индивидуальные | - | - | - | - | | - | | |
| Самостоятельная (внеаудиторная) работа | 9 | 16 | 18 | 16 | 13 | 72 | | |
| Максимальная учебная нагрузка студентов | 28 | 48 | 54 | 48 | 39 | 217/12 | | |
| II курс 4 семестр | | | | | | | 28 | |
| Раздел 1. Зарубежная драматургия | | | | | | | | |
| Тема 1.1. Античная драма. Феспид. Драматургическое наследие Эхила, Софокла, Еврипида, Аристофана | Содержание | | | | | | 3 | |
| | <p>Драматургия - художественное мышление и отражение сложных связей человека с жизнью. Ее своеобразие заключается в том, что она предназначена для действенной реализации на сцене, а с другой стороны, достаточно автономна как литературный продукт. Но сколь бы мы не говорили о драме и драматургии, их никогда не удастся отделить от театра. Большинство теорий о возникновении театра, и Западного в том числе, сводится к его ритуальному происхождению от древних и доисторических обрядов и религиозных церемоний потому, что фактически все ритуалы содержат театральные элементы. Различные школы, по-разному, приписывают происхождение театра древним обрядам плодородия, праздникам урожая и подобным источникам.</p> <p>Первое свидетельство о возникновении драматической поэзии мы находим в «Поэтике» Аристотеля. Он утверждает, что греческая трагедия развилась от дифирамбов - хоровых гимнов в честь бога Диониса, которые не только восхваляли бога, но и часто рассказывали истории о его деяниях. Согласно легенде, Феспид был первым афинским трагическим поэтом. Его трагедии состояли почти сплошь из песен хора и актера: актер говорил, а хор отвечал. Поэтому данные постановки более напоминали лирические кантаты. Но когда в структуру этого действия был введен второй актер, то драма стала развиваться как самостоятельная и независимая форма. Упоминания о постановке трагедий Феспида относятся к 534 г. до Р.Х. и эту дату традиционно принимают за год рождения Европейского театра.</p> <p>Греческая трагедия процветала в V в. до Р.Х. Из более, чем 1000 трагедий, написанных в течение этого столетия, сохранились только 31 пьеса Эхила, Софокла и Еврипида. Они написаны в стихах и состоят из сцен (эпизодов), в которых принимают участие не более трех персонажей, чередующихся с хоровыми песнями (одами). Истории, лежащие</p> | | | | | | 2 | |

| | | | |
|--|---|----------|--|
| | <p>в основе сюжета, взяты главным образом из мифов или древней истории, но не являются их простым пересказом (по отношению к ним поэты часто позволяли себе вольности). В трагедиях рассматривалось место человека и человечности (гуманности) в мире и последствия индивидуальных действий. Вообще, небольшое количество действия происходило на сцене, большинство событий и информации передавалось через диалоги хоровые песни.</p> <p>Самой древней из существующих комедий являются комедии Аристофан. Они имеют четкую форму и структуру, юмор в них состоит из смеси сатирических нападок на современные общественные фигуры, непристойностей, шуток и пародировании богов. К IV в. до Р.Х. комедия вытеснила трагедию, став доминирующей театральной формой.</p> | | |
| | Самостоятельная работа | 1 | |
| Тема 1.2. | Содержание | 3 | |
| Древнеримская драматургия, ее представители | <p>Римская Республика начала распространять свое влияние с IV в. до Р.Х. и со временем поглотила греческие территории и естественно греческую драму и театр. Хотя постановки пьес были первоначально связаны с религиозными праздниками и церемониями, их духовный характер был скоро потерян, и драма стала, прежде всего, светским развлечением. Самыми популярными формами были комедия, фарс и ателланы (комические сценки). Наиболее значительный период в развитии Римской драматургии относится ко II в. до Р.Х. и связывается с творчеством таких драматургов, как Плавт и Теренций. В своем творчестве они многое заимствовали от новоаттической комедии, поэтому жанр, в котором они работали, назвался <i>паллиата</i> (паллий - греческий плащ). Эта драматургия широко заимствовала сюжеты из новоаттической комедии, но они обрабатывались, исходя из нравов и ситуаций римской повседневной жизни. На сцене появились такие типы как ростовщик, торговец, сводник. Действие в этих пьесах проходит динамично, все персонажи вовлекаются в интригу, при этом ведется их критика с моральных позиций. Плавт соединил в своем творчестве аттическую комедию с элементами народной римской ателланы. В частности - с буффонадой, шутками, фарсом. Большое место в его пьесах отводилось пению и музыке.</p> <p>Теренций почти все свои комедии заимствует у Плавта. Сюжет основывается на семейных конфликтах. Но в его пьесах нет той динамики, что у Плавта. Нет и грубых шуток, прямого обращения к публике. Теренций стремится создать психологические персонажи, яркие жизненные образы, показать мир сложных душевных переживаний. Комедией с непосредственно национальным, римским содержанием становится во II-I вв. до Р.Х. <i>тогата</i> (от «тога» - верхняя мужская одежда). Действующими лицами тогат становятся «маленькие люди» как городские, так и сельские: крестьяне, сапожники, портные пекари; действие происходил обычно в италийском городке. Эти пьесы практически не сохранились, хотя в свое время высоко оценивались современниками.</p> <p>Хотя Греческие и Римские трагедии исполнялись в течение этого периода, единственные и наиболее значимые из существующих трагедий I в. до Р.Х. - это трагедии Сенеки. Они были предназначены не для постановки на сцене, а для чтения, возможно потому, что интерес публики к трагедии был весьма ограничен. Его трагедии можно считать изложением своих философских взглядов в драматической форме. Сюжеты пьес основаны на греческих мифах, но имеют общую тенденцию подчеркивать сверхъестественные явления, кровавое насилие, и одержимость страстью. Форма трагедий строго выдержана: пять актов, не более трех актеров на сцене - эта структура стала весьма влиятельной в эпоху Ренессанса. Темы власти рока, пагубности страсти, ухода от общества развертываются преимущественно в песнях хора и монологах персонажей. Поэтому пьесы лишены динамичности, в них главное не действие, а словесная ткань, характеры однолинейные. Стиль речи в трагедиях сходен со стилем прозаических произведений Сенеки: короткие фразы, связанные параллелизмами, им присущ лаконизм. Не только Сенека, но весь театр Римской империи существенно снижает роль хора, делает его незначимым.</p> | 2 | |
| | Самостоятельная работа | 1 | |
| Тема 1.3. | Содержание | 3 | |
| Жанры средневекового театра. Драматургия фарсов | <p>Римско-католическая церковь стремилась расширять свое влияние, и часто перенимала опыт народных праздников, многие из которых имели театральные элементы. К X в. театрализуется месса: в церкви происходит чтение в лицах Новозаветных эпизодов. Из этих диалогов вырабатывается драматическое представление или литургическая драма. За</p> | 2 | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | <p>следующие 200 лет литургическая драма медленно развивалась, являясь, по существу, инсценировками сюжетов Библии, написанных духовенством или церковными певчими. Сначала, устройство церкви и ее архитектурные особенности служили декорациями постановок, но со временем стали использоваться дополнительные формальные элементы: костюм, грим, реквизит и т.д. Хотя церковь вначале поощряла драму из-за дидактических качеств, но когда развлечение и зрелище стало все более и более доминирующим, церковь высказала некоторые опасения относительно дальнейшего ее развития. Постепенно приближаясь к жизни в своих постановочных эффектах, литургическая драма стала не привлекать, а отвлекать прихожан от службы. Не желая отказываться от столь популярной формы и от выгодного влияния театра на прихожан, церковные власти несколько удаляют представление драмы от церкви, вынося ее действие на паперть. Хотя она по-прежнему сохраняла религиозное содержание, но постепенно становилась все более и более светским представлением. Так родилась полулитургическая драма. Выйдя из храма на площадь, литургическая драма попала под вкус толпы и стала секуляризоваться (становиться мирской, светской). Дальнейшее развитие духовной драмы привело к появлению такого жанра как Мистерия.</p> <p>Мистерия. Это универсальный жанр, в котором соединились Библейские сюжеты, сцены из жития святых и фарсовые (бытовые) зарисовки. Мистерии длились обычно несколько дней, и приурочивались к какому-либо празднику или событию. Состояла мистерия из нескольких эпизодов (Мистерия «Ветхого завета» - 38 эпизодов) и в ее представлении принимали сотни человек. В отличие от Греческой трагедии, которая была в основном сосредоточена на развитии действия к катарсису, средневековая драма, не всегда показывала конфликт и напряженность действия. Цель была в показе пути, полного драматизма, спасения человечества. Исполнители были часто неграмотные любители, пьесы имели тенденцию быть написанными в легко запоминаемом типе стиха; драматурги неизвестны. В действии мистерий более светского характера (напр. «Мистерия об осаде Орлеана» 1429 г.) историческая точность часто игнорируется, логические причин нередко отсутствуют, результат не всегда представляется. Пьесы были заполнены анахронизмами, местными и актуальными ссылками на действительность. Постановки с одной стороны носили крайне реалистический характер. Так, например, есть сообщения об актерах, почти умирающих от слишком реалистических распятий на кресте, сцен пыток первых христиан и т.д. С другой стороны, в мистериях использовались явно условные элементы. Так, разделение Красного моря (во время исхода евреев из Египта) могло быть обозначено разделением красной ткани. Свободное смешивание реальных и символических элементов не нарушало в целом всего представление, скорее было его стилем. Несмотря на религиозное содержание мистерий, они расцениваются в значительной степени как развлечение.</p> <p>Моралите. Этот жанр средневекового театрального представления возникает из мистерий, из тех ее кусков, которые служили нравоучительным и дидактическим целям. В них церковные сюжеты упрощаются и доводятся до морализации, которая становится единственной целью моралите. В этих пьесах действуют аллегорические персонажи, они изображают определенные пороки человека, его характер, страсти, грехи и т.д. Эти персонажи со временем превратились в символические фигуры: Надежда, Вера, Злоба, Себялюбие, Послушание, Прилежание, Бедность, Кража и т.д. Сюжет развивался, как явное столкновение добра и зла и изображался в виде противостоящих персонажей. Актеры иногда выступали как риторы, поясняящие свое отношение к тем или иным явлениям. Жанр моралите внес в средневековую драматургию структурную четкость, заявил о необходимости типизации образа.</p> <p>Фарс. Само название этого жанра происходит от латинского <i>farsa</i> («начинка»), так часто обозначали небольшие игровые сценки бытового и комического содержания, которые вставляли в мистерии. В фарсах изображались реальные человеческие характеры. В них высмеивались различные социальные типы, бытовые ситуации. Небольшие по объему, они требовали малого количества участников и носили комический, а иногда сатирический характер.</p> | | |
| | Самостоятельная работа | 1 | |
| Тема 1.4. Драматургия эпохи Возрождения. Лопе де Вега. | Содержание Протестантское движение в северной Европе положило конец религиозной драме к середине XVI столетия и это позволило развиваться светской драматургии. Ренессанс явился попыткой перенести опыт классической драмы | 3 | 2 |

| | |
|--|--|
| <p>античности в современность. Но классические формы и методы постановки были не до конца поняты и потому классические идеи были привиты на современные методы, и новые технологии. Театр Ренессанса создал совершенно новую драматургическую и театральную форму с некоторыми классическими характеристиками. Эта форма более известна как неоклассицизм.</p> <p>Театр Ренессанса возникает сначала в Италии в XVI в. Самые ранние пьесы были на латыни, но, в конечном счете, они написаны в народном, нежели классическом стиле. Они ориентировались, прежде всего, на римские модели, хотя драматическая теория основывалась на вновь открытой «Поэтике» Аристотеля. Эти драмы возникли не как естественное развитие от религиозных, народных или даже от существующих драматических форм. Это было вполне академическое следование классическим нормам, поэтому они испытывали недостаток некоторой жизненности, но отдельные пьесы достигали некоторого успеха (например «Мандрагора» Макиавелли).</p> <p>Наиболее важной концепцией в искусстве Ренессанса было правдоподобие - изображение правды. Но это не означало рабски копировать реальный мир, а скорее устранять из него невероятное и иррациональное, при этом подчеркивая идеал, надлежащий моральный порядок и нормы этикета. Таким образом, комедия и трагедия была сильно изменена: хор был устранен, хороший герой вознаграждался, злой наказывался, характеры были изображены скорее как идеальные типы, чем как реальные индивидуумы. Наиболее существенным был закон триединства (время, места и действие) основанный на теории Аристотеля: пьеса могла иметь только единственный сюжет (интригу), действие должно укладываться в пределы суток и происходить только в одном месте. Объяснение этому было следующим: драмы не выполняющие эти требования бросают вызов правдоподобию и порядку. Приверженность таким правилам, намного более чем реакция зрителей, определяла качество пьесы и игры. Первоначально сформулированные в Италии, эти правила и идеалы стали наиболее популярными во Франции.</p> <p>Развитие театра Ренессанса начинается с уроков, которые первые профессиональные испанские драматурги стали брать у более опытных итальянских гуманистов. Но эти попытки утвердить на испанской сцене ученую трагедию успеха не имели. Лопе де Руэда создает комедии, которые являются попытками объединить «ученую» драму с народными фарсовыми сценами. Но этого единства ему добиться не удалось. В своих пьесах Руэда выводит на сцену яркие характеры из народа - ловких слуг, простоватых крестьян, бродяг-плутов, беззаботных солдат. Все они наделены яркой, сочной речью. Существенным недостатком этих пьес является узость проблематики, «бытовизм», воспроизведение иногда незначительных «мелочей жизни». Тем не менее, творчество этого незаурядного драматурга открыло путь на сцену любовной комедии.</p> <p>Интермедии, которые писал Сервантес, обычно рассматриваются как дополнения к основной линии ренессансной драматургии. В них можно проследить связь с плутовским романом. В целом же драматургии Сервантеса был присущ некоторый разрыв между высокой поэзией и низменной прозой. Этот синтез произойдет лишь в творчестве величайшего драматурга Испании и всего мирового театра Лопе де Веги. Реформы, предпринятые Лопе в области законов и правил сочинения пьес были изложены им в поэме «Новое руководство к сочинению комедий». Он убрал нелепости из героических сюжетов, а бытовую тематику поднял до уровня высокой поэзии. Фабула и развитие сюжета приобрели в его пьесах логику, цельность и их развитие стало следствием естественных поступков героев. Язык, сохраняя поэтичность, достигал простой разговорной речи. Лопе также ликвидировал противопоставление трагедии комедии. Обозначив круг тем и связанных с ними уровней конфликта, он выделяет рыцарскую среду, общенародную проблематику, национальную историю, крестьянский быт как основные компоненты <i>героической драмы</i>.</p> <p>Традициям Лопе де Веги следует Тирсо де Молина в своих бытовых пьесах, но постепенно отходит от этой традиции и создает жанр религиозно-философской пьесы. К особенностям построения сюжета в пьесах Тирсо можно отнести стремительное развитие фабулы, многочисленные переодевания, розыгрыши. Все основные персонажи лицедействуют, и это лицедейство носит не условно-игровой характер, но служит средством достижения цели. Можно отметить, что в драматургии Тирсо возникает известная доля маньеризма. Действие интриги заключается в устройстве личного счастья и это приводит к тому, что комедия принимает на себя функции новеллы. Интрига принимает самодовлеющую роль,</p> | |
|--|--|

| | | |
|---|--|--|
| <p>хотя при этом выдерживается в духе ренессансного театра.</p> <p>К первой четверти XVII в. в испанском театре происходят сдвиги, которые позволяют говорить о переходе театра Возрождения к барокко. Эти тенденции не привели к появлению в Испании классицистского направления, но, тем не менее, явно сказались в творчестве некоторых драматургов барокко, в частности Кальдерона. Кальдерон, первоначально сохранявший в своих пьесах связь с гуманистической культурой Ренессанса, вскоре оставляет эту традицию и рассматривает светские и исторические сюжеты в религиозно-философском плане. В них обращается внимание на трагичность ситуаций, в которых погибал гуманистически мыслящий человек.</p> <p>Рост городской культуры, в начале XVI в., в Англии дал мощный толчок к развитию театрализованных представлений. Накопленный опыт средневековых площадных представлений создал необходимую почву для появления на Британских островах нового театра. Вторая половина XVI в. становится временем бурного развития национального театра и драматургии. В английских университетах широко культивировались школьные театры. Любительские студенческие труппы ставили произведения классической латинской, а затем и греческой драматургии. Вскоре к их репертуару добавляются пьесы, созданные в недрах университетских кругов.</p> <p>Постепенно театр начинает прокладывать себе дорогу и высшее общество. При английском дворе, который охотно перенимал манеры итальянских князей, стали устраиваться довольно пышные и эффектные представления, требующие режиссуры и актерского мастерства. Первые театры во многом походили на испанские - деревянные сооружения, образцом которых послужили гостиничные дворы, открытое небо над головой, лаконичность сценографии. Зрители располагались спереди и с боков сцены или смотрели с балконов. Наиболее знатные зрители могли даже сидеть на сцене. Сцена была открытой с трех сторон площадкой без занавеса и декораций, актеры выходили на нее через заднюю дверь. Сценография была минимальной, состоящей из немногих деталей или табличек с обозначением места действия. Поэтому действие разворачивалось скорее в воображении зрителей.</p> <p>Главные отличия между испанским и английским театром лежат в области драматургии. Испанской драме, с ее почти совершенной композицией и отточенным поэтическим языком, не были свойственны те элементы, что стали сутью английской драмы. Это буффонада народных зрелищ и некоторая грубость народной комической прозы. В английскую драматургию широким потоком вливалось все многообразие народных площадных представлений. Кроме того, английской драматургии было свойственно и использование античных традиций. Так первые пьесы состоят из 5 актов, в них присутствует хор, используются пантомимические интермедии, разыгрывающиеся между актами. Это сочетание античной традиции, законов итальянской драматургии и национального сюжета было очень полезно английской драматургии. Такие образцы новой английской драмы стали выходить из демократической среды получившей образование в университетах Кембриджа и Оксфорда. Эти первые профессиональные драматурги получили название «университетские умы». К этой группе относятся Лили, Грин, Марло, Кид. Ошибка! Закладка не определена. Их подход к драме отличался тем, что они пытались приспособить для сцены белый стих, используя при этом мифологию античности и отечественную историю.</p> <p>На рубеже XVI-XVII вв. в английском театре развернулась, так называемая «война театров». Силы в этой войне распределились следующим образом: с одной стороны - «сочинитель» т.е. драматург создавший пьесу, с другой - актеры или драматурги являющиеся актерами, приспособляющие пьесу к условиям сцены и вкусам публики. Театрально-литературная борьба зачастую осложнялась личной неприязнью, но в целом она была пересмотром принципов, на которых строился английский театр. Основным пунктом, который у всех вызывал наиболее острую и полемическую борьбу, оказалась та самая «неправильность» английской драмы определявшая природу национального театра. «Война театров» вспыхнула в момент высшего развития ренессансной драмы. Именно на этот период и приходится творчество величайшего драматурга Англии - Шекспира. Шекспир, самый яркий и талантливый драматург того времени, держался в этой борьбе особняком, склоняясь более в «актерскую» сторону». Творчество Шекспира вбирает все стили эпохи и все ее жанры. Он и трагедийнограф, и комедиограф, и создатель исторических хроник, и автор барочных драм. Причем даже в рамках одного жанра он тоже чрезвычайно многолик. Шекспир в равной степени свободно обращается с элементами</p> | | |
|---|--|--|

| | | | |
|--|--|-----------------------------------|--|
| | <p>самых разных традиций – и народной низовой, и гуманистической университетской.</p> <p>Бен Джонсон входит в историю театра, как создатель английской сатирической комедии. В своем творчестве он опирался на традиции античных комедий. Он создает свою теорию комедии, в которой требует открытой дидактической тенденции, жизненного правдоподобия, последовательной типизации характеров. Джонсон вводит в теорию драмы совершенно новое понятие - юмор. В его понимании юмор - это ведущая комическая черта характера, определяющая поведение персонажа. Считая свои трагедии «правильными», он часто упрекал Шекспира за всевозможные «неправильности», неряшливость, недостаточность отделки пьес. Творчество Бена Джонсона явилось отражением того поворота, который свидетельствовал о смене эпохи Ренессанса. Предклассицизм, возникающий в XVII в. как художественная система, находит свое выражение именно в его творчестве.</p> <p>После смерти королевы Елизаветы, драма, отражая изменяющуюся политическую и социальную атмосферу, стала более темной и более зловещей в тоне. В 1642 г. Парламент, под влиянием пуритан закрыл театры до 1660 г. В течение этого времени, большинство театральных зданий было разрушено. Когда театральная деятельность, возобновилась после Реставрации, театр стал угождать маленькой, отборной группе аристократии, потеряв окончательно свой свободолобивый и демократический дух. Немного новых театров было построено, но те, что возникли, были основаны на итальянских и французских моделях. Пьесы теперь придерживались неоклассических канонов.</p> | | |
| <p>Тема 1.5. Комедия дель арте. Драматургия комедии масок (сценарии)</p> | <p>Самостоятельная работа</p> <p>Содержание</p> <p>В то время как аристократию развлекала неоклассическая драма, широкая публика обращалась к commedia dell'arte, яркому и популярному театру импровизаций. Эта театральная форма существует с середины XVI века и ей характерно коллективное творчество актеров создающих спектакль путем импровизации на основе некоторого сюжета и определенных режиссерских указаний. За основу берется некий сюжет (придуманный или заимствованный) на его основе разрабатывается сценарий. Несмотря на разнообразие сценических форм, в целом драматургия этого театра имеет довольно устойчивые очертания: типичная фабула о влюбленных, которым мешает что-то соединиться или быть вместе; переодевания; сцены узнавания в финале; интриги и плутни слуг и т.д. Оперирование этим небольшим набором драматических положений порождает бесконечные хитросплетения интриги. Персонажи представляют собой определенные типы Комические старики (Панталоне, Доктор), Капитан, слуги, влюбленные и т.д. Они используются во всех пьесах комедии дель арте, исполняют их определенные актеры, за которыми закрепляются эти типы как амплуа. Действие в основном построено на пластическом мастерстве, искусстве длинных речей, хореографии. Задача исполнителя состоит не столько в создании психологически точного характера, сколько в его типизации и импровизации его существования.</p> <p>Комедия дель арте оказала свое влияние на творчество таких драматургов как Шекспир, Мольер, Лопе де Вега.</p> | <p>1</p> <p>3</p> <p>2</p> | |
| <p>Тема 1.6. Драматургия эпохи классицизма. Эстетика классицизма. Мольер – создатель «высокой» комедии</p> | <p>Самостоятельная работа</p> <p>Содержание</p> <p>Фарс долгое время был популярен во Франции. Это во многом сдерживало появление новой драматургии, так же и как сильное итальянское влияние, приведшее к возникновению действий называемых балетом. Новая драма возникает лишь в 1630-х гг. - это трагедии Пьера Корнеля, Жана Расина и комедии Жана Батиста Мольера.</p> <p>Творческую деятельность Корнель начинает как комедиограф и его комедии во многом носят нравоучительный характер. Эти произведения имеют немаловажное значение на пути жанра «высокой комедии» в творчестве Мольера. Нередко в комедиях Корнеля драматические моменты заглушают комическое начало. Но не комедии приносят ему славу, а трагедии. Они, по его мнению, существенно отличаются от своего предшествующего опыта. Так в предисловии к «Никомеду» он заявляет об отличии этой трагедии от того типа трагедий, который характеризовал Аристотель в своей «Поэтике», Своеобразие корнелевской трагедии - в ее герое. Он не является жертвой судьбы или богов, как в трагедиях XVI-XVII вв. Его герой готов на самопожертвование, он стоек, с презрением взирает на несчастье, от него не услышишь ни одной жалобы. Этот герой преодолевает любые испытания со стойкостью духа. Создание характеров из ряда вон</p> | <p>1</p> <p>3</p> <p>2</p> | |

| | | | |
|------------------|--|----------|--|
| | <p>выходящих, исключительных стало теоретическим требованием Корнеля, основой для создания «правдоподобия» образов, которое выдвигалось большинством теоретиков классицистского театра.</p> <p>Для Корнеля характерен пристальный интерес к человеческой мысли. Человек, в его пьесах, действует после глубоких размышлений. Главное не в том, что сознание преобладает над бытием, а в том, что сознание принадлежит человеку, а не Богу. К числу технических приемов можно отнести принцип замысла, предшествующего действию; большое место уделяется спорам, дискуссиям, которые рассматриваются как способ идейной подготовки предполагаемых поступков. Под влиянием кардинала Ришелье принципы классицизма были строго определены и «Сид» Корнеля (1636-1637), чрезвычайно популярный в народе, был осужден французской Академией за нарушение правил приличия, этикета и правдоподобия. В последних пьесах Корнеля происходит некоторая трансформация его идейных взглядов. Он не отказывается от своих взглядов, но временами пессимизм берет верх из-за некоторого разочарования в людях. Все чаще в его пьесах проскальзывают оппозиционные мотивы.</p> <p>Жан Расин успешно объединяет формальные структуры неоклассического стиха с мифологическими сюжетами, чтобы создать высокие и строгие драмы, отличающиеся особой уравновешенностью и отточенностью формы, изысканностью цивилизации. В отличие от Корнеля, Расина больше увлекала динамика внутренней жизни человека. В его драматургии преобладают не столько политический, сколько нравственный критерий. В основе характера героя у Расина лежит идея страсти, как движущей силы человеческого поведения. Изображая в своих пьесах носителей государственной власти, он показывает, как эта страсть вступает в непреодолимое противоречие с гуманистическими требованиями и государственным долгом. Героям, находящимся во власти разрушительных страстей, противопоставляются благородные образы, являющиеся идеалом безупречного рыцарства. Наиболее полно эти положительные устремления выразились в женских образах (Андромаха, Федра). В конечном итоге коллизия драматического конфликта сосредотачивается на борьбе главных героев самих с собой и художественные особенности французского классицизма начинают носить ярко выраженный психологический характер. Расин более последовательно, чем Корнель уменьшает роль внешнего действия, совершенно отказывается от каких-либо сценических эффектов. Интрига становится очень простой, соответственно упрощается и композиция пьесы. Сам стих становится более лиричным, музыкальным, гармоничным и очень простым.</p> <p>Ж.Б. Мольер считается самым большим драматургом Франции. Его пьесы главным образом сосредотачиваются в пределах комедийного жанра. Вобрав в себя весь предшествующий опыт развития комедии от фарса до комедии дель арте, он придал ей исключительную идейную насыщенность и художественное своеобразие. Его творчество отличает жанровое разнообразие: он писал и фарсы, и комедии-балеты и высокие комедии. Его образы отличаются большим динамизмом, психологическим богатством. Он создает интеллектуального героя (Альцест) и героя-резонера (Арист). В его творчестве явно сказывается новое мироощущение, сменяющее классицизм: огромное значение для Мольера приобретают «недостатки» человека, его пороки. Это иногда приводит к усилению злого начала, перед которым уступает весело и комическое. Мольер нарушает старую драматургическую схему: умный герой - глупый, комический противник. В качестве протагонистов в его пьесах выступают далеко не глупые, а умные и весьма изобретательные персонажи, уверенные в своей непогрешимой правоте. Сосредотачивая свое внимание на образе врага, в котором воплощено зло и с которым нельзя мириться, Мольер сатирически его разоблачал. Своеобразие художественной системы Мольера нельзя раскрыть, оставаясь только лишь в рамках классицизма. Его художественная манера, основанная на классицизме, тесно переплетается с элементами реализма. Для Мольера характерен перенос внимания с внутреннего мира героя, на обстоятельства, определяющие его судьбу.</p> <p>Мольер был также ведущий комический актер его времени. Он много сделал для того, чтобы изменить претенциозный стиль игры, который тогда доминировал во французском театре. Он заставлял своих актеров говорить более диалоговым, бытовым способом и двигаться более органично.</p> | | |
| | Самостоятельная работа | 1 | |
| Тема 1.7. | Содержание | 4 | |

| | | | |
|---|--|--------------------------|--|
| <p>Драматургия эпохи Просвещения. Пьесы П. Бомарше, Ф. Шиллера. Творческое противостояние драматургов К. Гольдони и К. Гоцци</p> | <p>Европейский театр XVIII в. был, прежде всего, театр актеров. Он находился во власти индивидуальных исполнителей. Для их специфических талантов многие драматурги и создавали свои произведения. Часто сами актеры переделывали классиков, чтобы удовлетворить собственные вкусы и выразить индивидуальный стиль исполнения. Пьесы Шекспира, особенно часто изменялись, при этом старались угодить не только вкусам актеров, но также и соответствовать классическому идеалу справедливости и добра. Иногда это приводило к курьезам. «Королю Лиру», «Ромео и Джульетте», например, давали счастливые окончания. Но реакция против неоклассицизма постепенно увеличивалась, в значительной степени из-за появления среднего класса. Такие драматурги как Лессинг, Мариво, Лилло писали «средние» драмы, т.е. изображали характеры более низкого, среднего класса в более или менее реалистических и упрощенных ситуациях, в которых совершенство неизменно одержало победу. Эти пьесы были известны под разными именами: внутренняя драма, слезная комедия, сентиментальная драма. В письменной форме и постановке, увеличивалось внимание к реалистической детали и исторической точности, хотя эти элементы не использовались с полной последовательностью до конца XIX века.</p> <p>Девизом драматургов эпохи Просвещения стало просвещение человеческих голов. Основная задача театра – сблизить его с жизнью, сделать героем сцены обыкновенного человека и распространить влияние просветительских идей на большее количество людей. Самые популярные жанры – героическая трагедия и комедия нравов.</p> <p>П. Бомарше – гений комедии. В персонажах его пьес узнаваемы черты ренессансной комедии масок. Стремительность развития событий, жизнерадостный оптимизм, беззаботное веселье, забавные фарсы. Главное открытие Бомарше – новый герой, неуязвимый, ловкий, плутоватый, но при этом лишенный цинизма и аморальности – воплощение духа времени.</p> <p>Р. Шеридан в своей знаменитой комедии «Школа злословия» сумел соединить элементы комедии нравов с принципами сентиментальной драмы.</p> <p>Нравственный пафос драматургии Ф. Шиллера. В его пьесах учат не сами образы, а нечто, скрытое в них: мотивы у него всегда важнее, чем поступки, а поступки героев всегда несут печать потрясающей, наивной мятежности духа самого Шиллера. Аналитическая драма. Эпический прием тейхоскопия (взгляд сквозь стену) в драматургии Шиллера.</p> <p>В пьесах Р. Шеридана, П. Бомарше, Ф. Шиллера прослеживается открытый классовый конфликт. В пьесах Ф. Шиллера происходит становление психологического конфликта.</p> <p>К. Гольдони, постепенно вытесняя импровизацию, подменяет комедию масок, на которой он действительно основывался, идеями Просвещения, к которым стремился. Приемы комедии положений, смешиваясь с просветительской идеологией подражания природе, рождает новый жанр – комедию характеров.</p> <p>К. Гоцци и его сказки для театра. Застывшая импровизация.</p> <p>Творческое противостояние К. Гольдони и К. Гоцци. «За» и «против» комедии масок.</p> | <p>3</p> | |
| | <p>Самостоятельная работа</p> | <p>1</p> | |
| <p>Тема 1.8. Драматургия Романтизма. Пьесы В. Гюго. Репертуарная драма. Александр Дюма-отец, Эжен Скриб.</p> | <p>Содержание</p> <p>В конце XVIII в. некоторые философские идеи, стоявшие в явной или скрытой оппозиции к классицизму, стали активно развиваться и, в конечном счете, выразились в начале XIX столетия, в движение известном как романтизм. В своей самой чистой форме, романтизм концентрировался на духовном мире человека. Он явился выражением некоего устремления превзойти ограничения физического мира и тела (конечное), в поиске идеальной правды (бесконечное). Возможно один из лучших примеров романтической драмы - «Фауст» Гете (1808-1832). Основанная на классической легенде о человеке, который продает, свою душу дьяволу, эта пьеса эпического масштаба, изображает попытку человечества овладеть всеми знаниями и властью в постоянном борьбе с вселенной. Романтизм, основанный и сосредоточенный на эмоции, в противовес рационализму, описывал не объекты изучения реального мира, а скорее некий идеал и прославлял идею художника как безумного гения, нескованного никакими правилами. Романтизм, таким образом, вызвал обширное множество драматической литературы и постановок, в которых представление существенных идей заменялось эмоциональной манипуляцией. Прозаичности будней буржуазной современности романтики пытались</p> | <p>3</p> <p>2</p> | |

| | | | |
|--|--|---|--|
| | <p>противопоставить мир приключений, ярких и причудливых образов.</p> <p>Крупнейшими драматургами-романтиками во Франции были В. Гюго, Дюма -отец, П. Мериме. Они пытались создать новый тип драмы (см. предисловие Гюго к «Кромвелю») эпического характера, но чрезмерное увлечение политикой и недостаток сценичности не позволил осуществиться этой идее. Создание исторической мелодрамы – путь, который наметил А. Дюма-отец. Важное место, в теоретическом плане занимает теория романического гротеска, который понимался не как преувеличение, а как соединение противоположных, иногда взаимоисключающих сторон действительности. Для многих романтиков, образцом подобного соединения был Шекспир. Кроме этого романтической драме свойственна усложненная композиция, сказочность и символизм образов, социальные типы и натуралистические сцены.</p> <p>Одним из самых ярких явлений в истории Европейского романтизма было творчество немецких драматургов-романтиков: Л.Тика, Г. Клейста, Г. Бюхнера и К. Гуцкова. В своем творчестве они воплотили основную тенденцию романтизма - уйти от пошлости и прозы жизни в мир фантазии и сказочности. В пьесе «Кот в сапогах» Тик применил прием «театр в театре», когда сцена представляет собой одновременно и «сцену» и «зрительный зал». На «сцене» идет подчеркнуто «театральное» представление (сказка о коте в сапогах), а «публика» (т.е. актеры) находящиеся в «зрительном зале» постоянно вмешивается в ход действия пьесы. Этот прием («театр в театре») получит свое максимальное развитие в XX века и будет называться «метатеатр». Романтизм доминировал в первой четверти XIX в большинстве театров Европы. Многие из идей и методов романтизма проявились в немецком движении «Бури и натиска» возглавляемым Гете и Ф. Шиллером.</p> <p>Хорошо сделанная пьеса (pièce bien faite).</p> <p>Французским эквивалентом буржуазной драмы была так называемая «хорошо сделанная пьеса», форма, которую придумал и популяризовал Э. Скриб (400 пьес). Ее продолжил его последователем В. Сарду. Подобно мелодраме, хорошо сделанная пьеса имела четкую формулу, или структуру. Специфические особенности каждой пьесы изменялись, но структура или схема интриги осталась в основном одной и той же: виртуозная интрига, совершенство построения действия через ряд замкнутых сцен, непрерывно развивающихся к кульминационному моменту. К числу основных принципов «хорошо сделанной пьесы» относится непрерывное и последовательное развертывание действия. Это действие должно иметь череду подъемов и спадов. Так же активно применяется прием неожиданности, цепь недоразумений, неожиданные развязки, моменты напряженного ожидания. Все эти элементы необходимы для того, чтобы постоянно удерживать внимание зрителей. Композиционное построение в данных пьесах осуществляется по строгим правилам (именно строгость правил и обеспечивает хорошую «сделанность»). А именно: в завязке намечается развитие действия и последующая за ним развязка. В каждом акте действие развивается по нарастающей; кульминация происходит в центральной сцене; здесь через резонера автор высказывает свое мнение по поводу происходящего. Главные требования - отсутствие проблематичности и правдоподобие. «Хорошо сделанную пьесу» можно считать завершением драматургической техники классицизма. В этом жанре, кроме Скриба, писали Сарду, Ибсен.</p> | 1 | |
| <p>Тема 1.9.</p> | <p>Содержание</p> | 3 | |
| <p>Драматургия XIX века, начала XX в. Черты новаторства в пьесах Г. Ибсена. Модерн в пьесах О. Уайльда. Интеллектуальная драма Б. Шоу</p> | <p>Мелодрама. Те же самые силы, которые вели к романтизму, также вели, в комбинации с различными популярными формами, к развитию мелодрамы, наиболее распространяющемуся драматическому жанру в XIX столетии. В мелодраме сосредоточилось то, что литература отвергала, и что презиралось большинством критиков. Каких только эпитетов она не заслужила: «незаконнорожденная дочь Мельпомены» (Жоффруа); «пародийная форма классицистической трагедии» (Пави) и т.д. Мелодрама вообще насмехалась или игнорировала подобное к ней отношение. Все же, мелодрама это - бесспорно, наиболее популярная театральная форма когда-либо существовавшая. Термин «мелодрама» имеет два значения: смешивание трагедии и комедии (смешанная драма), и драма, сопровождаемая музыкой. Музыка и характеры в мелодраме идентифицированы с темами и эмоциями аудитории, и управляются ими через музыку.</p> | 2 | |

Ведущим драматургом этой формы был немецкий драматург Коцебу, наиболее популярный драматург в театре XIX столетия. Многие из его более чем 200 пьес были переведены, фактически в каждой Западной стране. Мелодрамы - обычно состояли из трех действий вместо классических пяти. Интрига строилась вокруг конфликта между добродетельным протагонистом и явным злодеем; герой преодолевал ряд, по-видимому, непреодолимых трудностей прежде торжествовал победу; заговоры часто изобретаются и сводятся к ряду кульминационных моментов; в число главных событий часто включают такие захватывающие элементы как наводнения, землетрясения, вулканические извержения, сражения и т.д. В мелодраме универсальный характер конфликта в сочетании с буржуазными ценностями стремился вызвать у зрителя «социальный катарсис». Комбинация простой интриги, ясно очерченных характеров, сильных эмоций, зрелища и морали делает мелодраму чрезвычайно популярной, имеющей возможно, самую большую аудиторию в истории театра.

Буржуазная драма.

После первой четверти XIX столетия мелодрама и романтическая драма имели тенденцию быть несколько экзотическими, сосредотачивающимися на исторических или экстраординарных случаях представлениями. Они стремились к упрощению или идеализации действительной жизни, что естественно не являлось точным ее отражением. В 1830-х гг. начинает проявлять интерес к изображению современной жизни и серьезных тематических вопросах. Акцент был перенесен от зрелища и сенсации к изображению частной, внешней и внутренней жизненной детали. Это потребовало новых методов организации сценического пространства, многие из которых легли основу современного сценического мастерства. Набор «коробка» прочно вошел в моду: установка, изображающая три стены комнаты со значением, что аудитория наблюдает через мнимую четвертую стену. Трехмерная мебель заменила окрашенные задники, используемые до этого. Потому, что эта новая сценография не была больше простым фоном. В ней исполнители действовали так, как будто они были в реальной окружающей среде и не осознавали присутствие аудитории. Актеры создавали реалистические действия, соответствующие характеру персонажей и ситуации. Все внимание было сосредоточено на точности и последовательности в костюме и игре. Все это естественно потребовало появления новой драматургии, в которой драматурги уделяли бы большее значение реалистическим деталям, чем до этого.

Натурализм.

К середине XIX столетия интерес к реалистической детали, психологическому проявлению характеров, тотальному воспроизведению действительности, увлечению показом социальных проблем в обществе - вел к натурализму в театре и драме. Драматурги и актеры, по мнению натуралистов, должны, подобно ученым, объективно наблюдать и изображать реальный мир. В соответствии с теориями Чарльза Дарвина, многие полагали, что наследственность и окружающая среда - находятся в корне всех человеческих действий и что драма должна иллюстрировать это. Романтическая борьба за духовные ценности была оставлена. Результатом этого стала драма, которая сосредоточила свое внимание более на изнаночных элементах общества, чем на красивых или идеальных. Натурализм - художественный метод, основанный на философии и эстетики позитивизма. Он претендует на то, чтобы сообщить правду о «всем» человеке, поэтому театральное представление подается как сама реальность, а не как художественное отражение.

Театр в то время отставал от литературы и хотя Э. Золя написал статью «Натурализм в театре» (1881), а Т. Рекуин поставил в 1873 г. первую натуралистическую пьесу. Театр тем не менее, не обращался к натуралистическому направлению до тех пор, пока Антуан не основал Свободный театр. Новый театр ставил требованием не только правдивость и правдоподобие в написании пьесы, но и в игре актеров, и сценографии. От актеров требовалось: не обращать внимание на зрителей, действовать, говорить, как будто они находятся дома. Актеры стали поворачиваться спиной к зрителю и от этого стиля игры, появилась концепция «четвертой стены», отделяющая сцену от зрителей. За этой стеной, невидимой для зрителей, но непроницаемой для актера, они играли настолько достоверно, насколько возможно. Антуан в «Мяснике» даже развесил туши животных по сцене. Хотя он и обзывался быть последовательно натуралистичным, впоследствии большая часть его репертуара бала не натуралистична и из описаний нескольких

| | | | |
|--|--|-----------|---|
| | <p>представлений Свободного театра мы видим, что он экспериментировал со светом, и световые эффекты создавали реальные условия и атмосферу действительности. В этом намечается движение от натурализма к реализму. Золя, философ этого движения, сожалел о том факте, что Натуралистический театр начинал с создания внешнего изображения мира вместо концентрации на внутреннем мире персонажа. Стриндберг показал, что несколько тщательно выбранных деталей реквизита могут показать целую комнату. С идеями Антуана и Стриндберга пришло время хлопающих брезентовых дверей и нарисованных на стене кухонных шкафов. Настало время детализированного и натуралистического действия, которое разворачивалось на нарисованных площадках. Новая модель театра во Франции была имитирована Германским и Английским театром того же периода.</p> <p>Бульварные театры.</p> <p>Рядом с серьезной, литературной драмой существовал, конечно, популярные формы в бульварных театрах Парижа. Их публика в основном состояла из мелкой и средней буржуазии. Репертуар был пестр и разнообразен. Большинство пьес носило характер подчеркнутого развлечения - смесь музыки, танца, цирка. На сцене господствовали короткие комические пьесы, обозрения, пантомимы, водевили, мелодрамы, феерии, акробатические представления. Так же ставили пьесы Дюма, Ожье и др.</p> <p>О. Уайльд сочетал в своем творчестве демонстративное легкомыслие и обостренное чувство драматизма, культ гедонистического (удовольствие, наслаждение) образа жизни, чувственных наслаждений, презрение к банальной морали и стремление к морализаторству от своего лица, сохранение четких нравственных ориентиров, в соответствии с которыми интерпретируются поступки героев. Трагедия «Саломея» - яркий пример стиля модерн в литературе.</p> <p>Б. Шоу - один из создателей интеллектуальной драмы, драмы-дискуссии. Драматург пытается осознать исторические события, закономерности их развития, способности отдельного неординарного индивида оказаться импульсом исторического процесса.</p> <p>Новаторство в пьесах Г. Ибсена и Г. Гауптмана. Острая социальная критика, неотрывная от проблем нравственного плана: личные семейные конфликты, доведенные до столкновения общественного масштаба, глубокое изображение внутреннего мира человека, выход в прошлое героя; беспощадная критика человеческих пороков.</p> | | |
| | Самостоятельная работа | 1 | |
| III курс 5 семестр | | 48 | |
| Тема 1.10. Поэтическая драма: Символизм в пьесах М. Метерлинка. Неоромантизм в пьесах Ростана | <p>Содержание</p> <p>Символизм развился из общей оппозиции к философии, кроющейся в натурализме. Символисты искали интуитивные и спиритуальные формы знания, которые рассматривались как наивысшие, по сравнению с тем, что предоставляет наука. Если Натурализм проповедовал материалистические ценности общества с позиций критики и реформирования, то Символизм отвергал их вместе. В своем манифесте от 1886 г. символисты утверждали, что субъективность, духовность и тайные внутренние силы представляют наивысшие формы правды, чем объективные исследование внешнего мира. Бельгиец Морис Метерлинк, самый известный драматург Символизма, говорил, что, по его мнению, старик сидящий на стуле в тишине, более драматичен и приближен к жизни, чем любовник, который душит свою возлюбленную из ревности. Метерлинк – единственный представитель «чистого» символизма, чьи драмы стали <i>театральной реальностью</i>. Его ключевые символы из словесной формы могли быть переведены в пространственно-временную образность театра, эмоции и настроения давали новый и необычный материал для актерского творчества.</p> <p>Символисты считали своими вдохновителями Вагнера и поздние пьесы Ибсена. Так же они находились под влиянием поэтов Малларме и Бодлера. Поэма последнего «Correspondence», в которой находит одинаковое отражение и звук, и цвет, и музыка, воспринималась как первый манифест движения символизма. Экспрессивные творения Гогена также оказывали на это движение свое влияние.</p> <p>Тексты пьес изобиловали символическими образами, не всегда легко понимаемых, а иногда и довольно неприличных. Общее настроение пьес было таинственно и сказочно. Намерение состояло в том, чтобы вызвать неосознанный ответ скорее, чем интеллектуальную реакцию и изображать нерациональные аспекты человеческих характеров и жизненных</p> | 9 | 6 |

| | | | |
|---|---|-------------|--|
| | <p>случаев. Пьесы Метерлинка, Поля Клоделя были чрезвычайно популярными в 1890-х и начале XX столетия. Первый театр Символизма был «Theatre d'Art» основанный французским поэтом Полем Фортом в 1890 г. Он считался сильным поэтом, но ничего так и не написал гениального для сцены. В его пьесе «Девушка без рук» (The Girl with the Cut-off Hands), поставленной французом Пьером Кюйардом (Quillard) в 1891 г., актеры интонировали свой текст за газовой занавесью, они были одеты в золотую одежду, обрамленную красными лентами. Перед занавесью девушка в длинной голубой тунике повторяла текст актеров и комментировала их чувства. Эта первая постановка, в которой игра актеров полностью зависела от идей режиссера, а не от традиций и текста пьесы. Образ девушки с отрезанными руками подразумевался в пьесе визуально, но не присутствовал в представлении как таковой. Это поэтическое видение не рассматривалось в пьесе в специфическом контексте.</p> <p>Диалектика конфликта в символистской драме разворачивалась на сцене и переходила в зал. Однако если в постановке ожидалось, что нападки на зрителя будут острее чем обычно, то расстояние между сценой и залом уменьшалось. Постепенно делались попытки объединить сцену и аудиторию в единое, унифицированное пространство или адаптировать существующее пространство, для того, чтобы сломать барьер, навязанный аркой просцениума. Явные символистские элементы могут быть найдены в пьесах Чехова, последних работах Ибсена и Стриндберга. Символистское влияния также очевидно в работах более поздних драматургов, таких как Юджин О'Нил и Тенесси Уильямса, Гарольда Пинтера и мн. др.</p> <p>Эдмон Ростан – последний романтик, поэт и драматург неоромантического направления.</p> | 3 | |
| <p>Тема 1.11. Теория эпического театра Б. Брехта. Драматургия Б. Брехта</p> | <p>Содержание</p> <p>Теория эпического театра Брехта. «Эффект очуждения» в пьесах Брехта в виде комментирующих зонгов и хоров. Сатирический памфлет «Трехгрошовая опера». Поиски новой формы и модернизация фабулы в творчестве Б. Брехта. Подчеркнутое обращение в театре к очищающему, трезвому и ясному разуму человека было вызвано у Брехта историческими причинами – стремлением противопоставить силы искусства тому мутному потоку неосознанных, массовых эмоций и инстинктов, которые долгие годы провоцировал и эксплуатировал в своих преступных целях фашизм. Театр Брехта боролся со стихией затуманенных, лживых, навязанных идей и звал к ясному, выверенному на фактах и наблюдениях самоанализу. Установка автора вводит зрителя в атмосферу прошедшего времени, делая их беспристрастными судьями над трагическими ошибками народа в прошлом, и охраняет от подобного рода ошибок в настоящем и будущем.</p> | 6 4 | |
| <p>Тема 1.12 Европейская драматургия 1-ой половины XX века. Драматургия Ж. Ануя, Ж. Кокто</p> | <p>Содержание</p> <p>Перу известного французского драматурга Жана Ануя принадлежит около четырех десятков произведений и несколько сценариев. Первая его пьеса - «Горноста́й» - была написана, когда автору исполнился 21 год. И хотя большой успех пришел к нему лишь через несколько лет, с этих пор Ануй практически ежегодно писал по одной пьесе. Но главной его заслугой, безусловно, было не число написанных произведений. Жана Ануя называют одним из создателей интеллектуальной драмы. Для него нехарактерны произведения, вызывающие лишь здоровый смех, хотя в начале творческого пути Ануй писал именно юмористические пьесы, а в конце 20-х работал в Театре Комедии. И все-таки зрелые пьесы автора отличает поиск смысла существования и глубокий пессимизм. Одним из его излюбленных приемов стал «театр в театре» - герои сами играют некие роли. Возникает эффект зеркала — в этом зазеркалье не так-то просто разобраться, где истина. Особое место в творчестве этого французского драматурга занимают пьесы, написанные по мотивам древнегреческих мифов и известных сюжетов мировой литературы. Истинные чувства не стареют и со временем не меняются. Пьесы «Эвридика», «Антигона», «Медea», «Ромео и Джульетта» и другие стали очень популярны у московской публики. То же самое, впрочем, можно сказать и о так называемых «розовых» пьесах Ануя - лирико-иронических комедиях с неперменным хэппи-эндом.</p> <p>Сегодня одну из лучших пьес Жана Ануя - «Антигона» - можно увидеть на Малой сцене МХТ им. Чехова. Игра</p> | 2 6 4 | |

грузинского актера Отара Мегвинетухуцеси вызывает восхищение практически всех зрителей. Тема спектакля — ценность мира, ради которого человек способен на многое. И самое главное — общее благо является главной ценностью, ради которой можно принести в жертву своих близких. В Театре Моссовета можно увидеть спектакль «Не будите мадам», в Театре Российской армии идет музыкальная комедия «Приглашение в замок», в Театре Сатиры – «Орнифль». Как видим, режиссеры московских театров предпочитают пьесы не мрачные и пессимистичные, а веселые, поднимающие настроение. И зрители, кажется, этим вполне довольны.

Жан Кокто — французский писатель, художник, театральный деятель, драматург, киносценарист и режиссер, великий экспериментатор. Одна из крупнейших фигур во французской литературе XX века.

Жан Кокто родился 5 июля 1889 года в Мезон-Лаффите, в обеспеченной буржуазной семье. Его отец, адвокат и художник-любитель, покончил с собой, когда ему было девять лет. Это трагическое событие глубоко повлияло на формирование будущего писателя. Впоследствии тема смерти, которую он называл «своей возлюбленной» стала для него одной из ведущих тем. Писать стихи Кокто начал с 1906 года и дебютировал как поэт: «Лампа Аладина», (1908), «Легкомысленный принц» (1910), «Танец Софокла» (1912). Поэзию он считал основой любого искусства и на протяжении всей жизни публиковал сборники: «Стихи» (1920), «Словарь» (1922), «Опера» (1927), «Аллегория» (1941), «Леона» (1945), «Распятие» (1946), «Греческий ритм» (1951). За год до смерти Жан Кокто издал поэму «Реквием» (1962), в которой были собраны воедино все основные мотивы его творчества.

Воспитанный на любви к классическому искусству, Жан Кокто начал пересматривать свои взгляды после знакомства с Марселем Прустом и Сергеем Павловичем Дягилевым, который привлек его к сотрудничеству с «Русским балетом». Кокто написал либретто для этой труппы, а также для нескольких независимых театров.

Сценическая деятельность Кокто способствовала появлению спектакля нового типа, отрицавшего традиции и отражавшего настроения «потерянного поколения». Самым знаменитым и одновременно скандальным стал авангардный балет «Парад» (1917) на музыку Эрика Сати, с декорациями Пабло Пикассо: в представлении, включавшем элементы акробатики и спорта, использовались кубистские принципы оформления. На афише к этому спектаклю впервые появилось придуманное Гийомом Аполлинером определение «сюрреалистический».

В книге «Петух и арлекин» (1918) Кокто дал восторженную оценку «простой и ясной» музыке Сати, противопоставив ее «напыщенной выспренности» Рихарда Вагнера и Клода Дебюсси. Вскоре Кокто стал идеологом «Шестерки» — группы французских композиторов-новаторов, писавших музыку к его балетам, первым из которых был протестующий против устаревших вкусов гротеск «Свадьба на Эйфелевой башне» (1921). Но уже в 1926 году писатель Жан опубликовал сборник литературно-критических эссе «Призыв к порядку», свидетельствующих о разочаровании в принципах авангардистского искусства, которые сами превратились в некую догму. Он обратился к античной мифологии, создавая новую интерпретацию сюжетов классических трагедий: пьесы «Антигона» (1922), «Адская машина» (1934); либретто к опере - оратории Стравинского «Царь Эдип» (1928).

Центральным для Кокто стал миф об Орфее, повлиявший на все сферы его творчества. Новое и чрезвычайно плодотворное поле деятельности он обрел в кинематографе, сняв в 1930 году свой первый фильм «Кровь поэта», заложивший основы его личной мифологии. В том же году, после пребывания в наркологической клинике, он опубликовал эссе «Опиум» с собственными иллюстрациями, выполненными в экспрессионистической манере. Первым прозаическим сочинением поэта был роман «Самозванец Тома» (1923), основанный на впечатлениях от Первой мировой войны, но шедевром его в области прозы считается роман «Трудные дети» (1929), герои которого гибнут, будучи не в силах покинуть «зеленый рай детской любви».

После Второй мировой войны Кокто возвратился к балету: в качестве либреттиста и художника-декоратора он участвовал в создании экспериментальных спектаклей «Юноша и Смерть» на музыку немецкого композитора И.С. Баха (1946) и «Федра» на музыку Жоржа Орика (1950). Его духовные поиски в послевоенные годы отразились в снятых им по собственным сценариям в фильмах «Орфей» (1950) и «Завещание Орфея» (1959). В 1955 году Кокто был избран во Французскую Академию.

| | | | |
|--|--|----------|--|
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 1.13. Театр абсурда. Драматургия Э. Ионеско, С. Беккета, Ж. Жене | Содержание | 9 | |
| | Появление театра абсурда, как выражение отчаяния и нигилизма части интеллигенции. Драма абсурда основана на концепции тотального отчуждения человека от физической и социальной среды. Мир представлен как бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, поступков. Особенности построения действия в драматургии абсурда. Гротеск, как основное средство раскрытия мира в театре абсурда. Опыты над языком Э. Ионеско. Драматургия С. Беккета, одного из основоположников театра абсурда. В его пьесах трагизм современного человека становится его триумфом. Глубинный пессимизм Беккета содержит в себе такую любовь к человечеству, которая лишь возрастает по мере углубления в бездну мерзости и отчаяния, и, когда отчаяние кажется безграничным, выясняется, что сострадание не имеет границ. Главные герои пьес Жана Жене обитатели социального дна. Основная тема его драматургии – жизнь человека, отвергнувшего условности общества. | 6 | |
| | Самостоятельная работа | 3 | |
| Тема 1.14. Американская драматургия. Теннесси Уильямс «Трамвай «Желание»» | Содержание | 6 | |
| | Критическое восприятие действительности ("Стеклозверинец", 1945), сочувствие героям, гибнущим в чуждом окружении ("Трамвай „Желание“", 1947; "Орфей спускается в ад", 1955) составляют сильную сторону пьес Уильямса, отмеченных влиянием натурализма, модернизма и идеалистических направлений в современной философии ("Ночь игуаны", 1961; сборник "Драконова страна", 1970). В соответствии со своей концепцией "пластического театра" Уильямс отводит главную роль внелитературным средствам — декорациям, мизансценам, световым и музыкальным эффектам. Рассказы драматурга (сборник "Восемь одержимых порядочных женщин", 1974) тематически и художественно близки его драматургии. | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 1.15 | Содержание | 6 | |
| Драматургия Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано» | Эдуардо де Филиппо - итальянский драматург, актёр, режиссёр. Последний великий актёр-автор неаполитанского театра. В Италии его зовут просто ЭДУАРДО. Родился 24 мая 1900 года в Неаполе (Италия), в семье великого неаполитанского актёра Эдуардо Скарпетты. На сцену впервые вышел в четыре года. Его детство, отрочество и юность прошли в театре его отца, где он учился будущей профессии, мастерству актерской игры, умению сочинять сценарии и пьесы, а также навыкам руководства труппой. Театр стал его жизнью и, по существу, единственной школой. Регулярного законченного образования он не получил: учился только в школе и недолго в колледже. В четырнадцать лет заключил свой первый контракт и был зачислен актёром в театр сводного брата Винченцо Скарпетты, ведущую в то время неаполитанскую труппу. Эта труппа оставалась для него главной и в дальнейшем, хотя время от времени он работал и в других театрах. В театре Винченцо Скарпетты были исполнены и его первые комедии, лучшие из которых — "Говорите ему всегда "да" (1927) и "Человек и джентльмен" (1922) — до сих пор остаются в репертуаре театров разных стран. Вместе с братом и сестрой много работал в кинотеатрах перед началом сезонов, а также в варьете, которое в те годы было очень популярно. Много сочинял для варьете, в основном одноактные пьесы. В конце 1931 года вместе с братом Пеппино и сестрой Титиной создал свою первую труппу «Юмористический театр Де Филиппо», с которым объездили всю Италию. Театр просуществовал 13 лет. В конце 1944 пути братьев разошлись, каждый из них возглавил свой театр. Сестра Титина осталась с Эдуардо. Для неё он написал много женских ролей в своих пьесах. В марте 1945 года в Неаполе открылся «Театр Эдуардо» — на оперной сцене театра Сан Карло была дана премьера его пьесы "Неаполь-миллионер", имевшей огромный успех. С этой пьесы началась большая драматургия Филиппо и его театр. Литературную деятельность Эдуардо Де Филиппо начал в 1926 году, начинал с диалектальных фарсов, так как вся жизнь его связана с театром Неаполя, прямым наследником комедии дель арте. Первый успех пришёл к нему в 1931 году, после постановки комедии "Рождество в доме синьора Купьелло". | 4 | |

| | | | |
|---|---|----|--|
| | <p>В кино как актёр он дебютировал в 1932 году, а как режиссёр — в 1939 году, поставив фильм "В полях упала звезда". Расцвет творчества драматурга, испытавшего влияние Р.Вивиниани, Р.Скарпетты, Л.Пиранделло, наступает после падения фашистской диктатуры в 1945 году. Лучшие его комедии — по сути, семейные драмы, сочетающие мелодраматическое и драматическое: "Неаполь — миллионер", "Филумена Мартурано", "Призраки", "Ложь на длинных ногах", "Де Преторе Винченцо", "Мэр района Санита". Кроме театральных постановок этих пьес, он перенес несколько из них на экран, в том числе — "Неаполь — город миллионеров" (1950), "Филумена Мартурано" (1951), "Призраки" (1954). Пьесы Де Филиппо легли в основу фильмов Дино Ризи "Призраки" (1968), Виторио Де Сики "Брак по-итальянски" (1964). Комедийное письмо де Филиппо значительно разнообразило художественные средства комедийного театра, ибо тонкий психологизм, социальная глубина легко уживаются с буффонной яркостью и гротесковостью. Наиболее заметные актёрские работы Де Филиппо создал (кроме авторских экранизаций) в фильмах "Девушки с площади Испании", "Золото Неаполя", «Все по домам».</p> <p>В последние годы жизни драматург организовал во Флоренции школу молодых драматургов, в 1981 году — драматическую студию в Риме. Был трижды женат. Во втором браке у него родилось двое детей — сын Лука и дочь Луизелла. Девочка внезапно умерла в возрасте 10 лет от кровоизлияния в мозг, эту трагедию он переживал очень тяжело. Сын Лука де Филиппо стал актёром. Ему Эдуардо Де Филиппо передал свой театр.</p> <p>Ушёл из жизни 31 октября 1984 года в Риме.</p> | | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 1.16 | Содержание | 6 | |
| Современная зарубежная драматургия | <p>С начала века прошло всего лишь пятнадцать лет, а это очень малый срок, чтобы новая драматургия "проверилась" через испытание театром. Многие пьесы ждут порой и век, и полвека, пока не найдут адекватную реализацию. Мало времени для того, чтобы сформировалось сколь-нибудь объективное, проверенное многими экспертами, публикой мнение. Кроме того, весьма существенно, что западная драматургия попадает в российский контекст крайне нерегулярно, мы ее знаем отрывочно - этому виной как уход многих западных культурно-образовательных институций с российского горизонта, а также известная инертность российского репертуарного театра, неразвитость переводческой деятельности.</p> <p>В западной драматургии, безусловно, на первом месте - театр немецкий, наследующий традиции интеллектуального, социального обостренного театра. Это, прежде всего, Мариус фон Майенбург ("Мученик", "Камень"); в пьесе Майенбурга "Урод" речь идет о феномене физической красоты, ставшей разменной монетой в деловых играх и факторах успеха и престижа. Роланд Шиммельпфенниг, чей "Золотой дракон" повествует о социальном неравенстве и эксплуатации Европой стран второго и третьего мира. Интересен немецкоязычный швейцарец Лукас Бэрфус, написавший "Путешествие Алисы в Швейцарии" об этических парадоксах эвтаназии.</p> <p>В британской драматургии лидирует Марк Равенхилл, который в пьесах "Продукт" и "Стреляй/Получай приз/Повторяй" говорит об агрессии медиатеррора на современное сознание. Значительным феноменом британско-ирландской культуры (и наиболее ставящимся западным драматургом в России) является Мартин Макдонах (написанные в XXI веке "Человек-подушка", "Лейтенант с острова Инишмор", "Однорукий из Спокана"), говорящий о зависимости современного человека от изошренного насилия и о парадоксах отчаянного гуманизма.</p> <p>Серьезный вклад в образную, эстетскую драматургию вносит литовский драматург Мариюс Ивашкявичус ("Мадагаскар", "Ближний город", "Мистрас", "Мальш"). Польский драматург Дорота Масловская ("У нас все хорошо", "Двое бедных румын, говорящих по-польски") одной из своих тем делает современный язык, сигнализирующий об агонии, омертвлении, автоматизме сознания человека XXI века. Среди плеяды финских драматургов выделяется Сиркку Пелтола, чьи "Маленькие деньги" изучают сознание аутиста, аутсайдера, чужака.</p> | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| III курс 6 семестр | | 54 | |
| Раздел 2. Русская драматургия | | | |
| Тема 2.1. | Содержание | 9 | |

| | | | |
|--|---|---|--|
| <p>Истоки русского театра. Обрядовая драматургия. Кукольный театр Петрушки. Народная драма.</p> | <p>Язычество – древнейшая религия многобожия – «политеизм». Языческие обряды, как попытка войти в контакт с могущественными силами природы. Элементы театрализации в языческих обрядах – религиозных, трудовых, охотничьих, свадебных. Любому трудовому процессу предшествовало изображение этого процесса в виде пантомимы: охота, посев, жатва, прядение, ткачество и т.д. Участие в этом процессе семьи, племени, рода. Распределение ролей в обряде. Обряд перерастает в обрядовую игру, а затем в «игрище».</p> <p>Кукольный театр Петрушки. Характеристика художественных особенностей драматургических интермедий.</p> <p>Народная драма. Художественные особенности и роль устной драмы в формировании профессионального театра на Руси. Устные народные драмы «Царь Максимилиан», «Лодка».</p> | 6 | |
| | <p>Самостоятельная работа</p> | 3 | |
| <p>Тема 2.2</p> | <p>Содержание</p> | 6 | |
| <p>Драматургия придворного театра при Алексее Михайловиче</p> | <p>Репертуар придворного театра и анализ театральных пьес</p> <p>Обратимся к двум первым пьесам русского театра и укажем прежде всего, что <i>«Артаксерксово действо»</i> дошло до нас в трех списках — Лионском, Веймарском и Вологодском. Пьеса была сочинена пастором Грегори на немецком языке, с которого свободно переложена на русский язык переводчиками Посольского приказа. В таком виде она и была поставлена перед царем. Сюжет пьесы был заимствован из библейской «Книги Эсфирь», она пользовалась большой известностью в России в XVII в., в том числе и в иконописи того времени. Выбор именно этого сюжета для первой театральной постановки, по-видимому, не был случаен. Как указывают последние исследователи этого вопроса, он объясняется <i>«вполне вероятным предположением о том, что основные персонажи «Артаксерксова действия» мыслились авторами в каком-то соотношении с судьбой красавицы Натальи Кирилловны Нарышкиной, второй жены Алексея Михайловича. В этой же связи у воспитателя Есфири Мардохея, который становится первым вельможей Артаксеркса, возможно, находили сходство с А.С. Матвеевым, воспитателем Натальи Кирилловны и «ближним» боярином царя»</i>. Необходимо выделить одну весьма существенную деталь: царь в этой пьесе рисуется не только <i>«богравным монархом»</i>, сравнимым лишь, пожалуй, с солнцем (обычный литературный прием придворной поэзии того времени — он встречается и у Полоцкого, и у Истомина и Медведева), но и обычным человеком, страдающим от своих сердечных переживаний. Он испытывает <i>«сердечную болезнь»</i>, причем такую сильную и действенную, что она превращала <i>«земного бога»</i> в обычного человека! Так, когда один из придворных воскликнул, обращаясь к Артаксерксу: <i>«О царь вселенная, ты бог еси земный!»</i>, то впервые в русской литературе перед нами предстает <i>«повелитель судеб человеческих»</i> в роли скромного волнующегося возлюбленного, не находящего слов для выражения обуревающих его чувств.</p> <p>А вот несколько примеров обращения царя к своей возлюбленной: <i>«О, Есфирь прекрасна!»</i>, <i>«Сердца моего услаждение!»</i>, <i>«Светило мое назахожденно!»</i>, <i>«О, утеха моя и краснейшая всех жен!»</i> и т.д. Дело доходит буквально до космических высот. Так первая же пьеса русского театра оспорила проповедующуюся в древнерусской литературе мысль о том, что любовь — это «дьявольское наваждение», что это чувство — греховно и порицаемо.</p> <p>Взаимоотношения мужчины и женщины оказались озаренными таким прекрасным чувством, что оно охватывает всю душу человека — и, что особенно примечательно, душу царя, земного божества, неприступного в своем монаршем величии! Правда, в прологе к пьесе предусмотрительно сообщалось: <i>«Сице пременяется счастье не без Божия смотра»</i>.</p> <p>Библейская легенда об Эсфири, лежащая в основе пьесы, — это всего лишь очередное доказательство величия Божьего Промысла в отношении богоизбранного народа — евреев. Именно Бог через Эсфирь защитил евреев от очередного (на этот раз — персидского) разорения. Однако в представленной на московских подмостках пьесе процерковная идея никак не прозвучала. Она оказалась вытесненной житейской бытовой ситуацией, историей возвышения простой женщины, ставшей вдруг царицей и спасшей свой народ от грозящей ему гибели. В своем комментарии к тексту пьесы А.С. Демин совершенно справедливо особо выделяет, что она писалась и ставилась на сцене в самый разгар русско-персидских переговоров. Это было время, когда интерес к Персии в русском обществе был особенно высок. Автор делает вывод о</p> | 4 | |

несомненной связи *«первой пьесы русского театра с политической и идеологической жизнью России 70-х годов XVII в.»* Наблюдение, несомненно, важное, и оно должно быть учтено.

Однако гораздо более существенен чисто бытовой интерес к этому сюжету в придворных кругах России. Ведь совсем не случайно события из библейской легенды об Эсфири стали изображаться на стенах царских *«постельных хором»*, а также в комнатах царицы в Коломенском дворце и в Измайловском царском дворце. Нельзя считать случайностью и то, что данный сюжет проник и в придворную поэзию конца XVII в. — в стихи Мардария Хоникова и Симеона Полоцкого. Что же касается отражения гендерных отношений, то необходимо отметить смещение центра повествования с образа Эсфири на образ царя Артаксеркса. Вполне закономерно поэтому и название пьесы — *«Артаксерксово действие»*: царица Эсфирь в ней — всего лишь посредница, простая вестница событий. Все в жизни решается царем. Он — главное действующее лицо, он — основная пружина сценической постановки. Вот еще одно свидетельство расстановки акцентов в трактовке данного сюжета: в живописных картинах на тему этой библейской истории самым широко распространенным изображением является сидящий на царском троне Артаксеркс и Эсфирь, стоящая на коленях и молитвенно протягивающая к нему руки. Царь — центр действия и центр вселенной!

Значение драматургических произведений для анализа отражения гендерных отношений в обществе просто невозможно переоценить. Ведь театр в России (да и в других странах тоже!) — это не просто зрелищное развлечение, но и ярчайшее воплощение господствующих в обществе идей и взглядов, образное и действенное отражение гендерных отношений, мощнейшее средство идейного воздействия на сознание зрителей. Начиная с момента своего возникновения театр постоянно был важнейшим культурным и идеологическим компонентом общественной жизни.

Вторая пьеса русского театра (*«Комедия из книги Иудифь»* или *«Олоферново действие»*) была поставлена при дворе Алексея Михайловича в 1673 г. Она дошла до нас в четырех списках и дважды была полностью опубликована. Как и предшествовавшая пьеса, она представляла собою драматическое переложение библейской легенды о благочестивой еврейской женщине Юдифи, пробравшейся тайком во вражеский стан, возглавляемый ассирийским военачальником Олоферном, и нашедшей в себе силы и мужество отрубить Олоферну голову. Воодушевленные ее подвигом евреи вышли из осажденного города и разгромили оставшихся без военачальника захватчиков. Легенда эта, как известно, послужила сюжетом для многих живописных произведений, она неоднократно обрабатывалась и поэтами, и драматургами. Как и в первой пьесе, главным действующим лицом представлена женщина. Хотя в некоторых списках пьеса и названа *«Олоферновым действием»* — сам Олоферн не принимает почти никакого участия в развитии сюжета, и это весьма показательно в гендерном плане. Признание активной роли женщины — новое явление в менталитете русского общества конца XVII в. Поэтому следует по достоинству оценить выбор данных сюжетов из огромного количества библейских легенд и сказаний, издавна широко бытовавших на Руси. Сюжет *«Юдифи»* не так тесно связан с придворным бытом России конца XVII в., лишь в предисловии к пьесе мы находим пространный панегирик царю Алексею Михайловичу:

*Ты убо, ей, еси можнейший во вселенной,
Зане царству славы ты дал еси презельной:
Весь христианской род скиферт твой почитает,
Божиею бо милостию он всех их защищает
От врага христова, лютаго басурмана,
Да христиан ему одолети несть дано.*

В гендерном отношении необходимо отметить подробно раскрытую тему покорения Олоферна красотой Юдифи. В то же время следует отметить, что сама Юдифь объясняет успех своего необычайного поступка только волею Бога, *«иже мя в том моем деле укрепил есть ... и мя само паки приведе со великою радостию и победою»*. Еврейский же пресвитер Иоаким истолковывает саму возможность подвига Юдифи тем, что Господь укрепил сердце ее, *«яко чистоту возлюбил еси, и по мужу иного не веси (т.е. не познала), того ради и рука Господня укрепил тя, и будещи благословенна вовеки»*. Иными словами, решающим и определяющим в подвиге Юдифи было то, что она сохранила неоскверненным

| | | | |
|---|--|----------|--|
| | супружеское ложе после смерти мужа. | | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.3. Драматургия школьного театра | Содержание | 6 | |
| | Родоначальник школьной драматургии на Руси – Семеон Полоцкий (1629-1680). Пьесы С. Полоцкого «О Навходоносоре царе» и «Комедия притча о блудном сыне». Основа всех школьных пьес – библейские сюжеты. Основные черты школьных пьес – абстрактность и аллегоричность. Пропорция и симметричность в соотношении положительных и отрицательных персонажей. Форма школьной пьесы: пролог, три действия (9-13 явлений), эпилог. | 4 | |
| | Самостоятельная работа | | |
| Тема 2.4. Русский классицизм. Драматургия А. Сумарокова, М. Ломоносова | Содержание | 6 | |
| | Просветительский характер русского классицизма. По словам А.П. Сумарокова: «Трагедия – есть школа добродетели». Первая русская трагедия «Хорев». Трагедии и комедии А.П. Сумарокова. Трагедия «Тамира и Селим» («О Мамае») М.В. Ломоносова. | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.5. Драматургия сентиментализма | Содержание | 6 | |
| | Сентиментализм (sentiment – <i>франц.</i> – чувство) – направление в русской драматургии середины XVIII века. В западноевропейской драматургии это были «Слезные комедии» и «Мещанские драмы». Первенство в данном направлении занимает В.И. Лукин с пьесами «Мот, любовью исправленный», «Награжденное постоянство» и др. – переведенные и переделанные иностранные пьесы. Первые оригинальные русские пьесы сентиментального направления пишет М.М. Херасков «Венецианская монахиня», «Безбожник», «Друг несчастных» и др. | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.6. Русская комедия второй половины XVIII века. Драматургия Д. Фонвизина | Содержание | 6 | |
| | Комедии Я.Б. Княжнина «Хвастун» и В.В. Капниста «Ябеда». Первая «воистину русская и воистину смешная» комедия «Бригадир» Д.И. Фонвизина. Комические оперы М.И. Попова «Анюта» и А.О. Аблесимова «Мельник – колдун, обманщик и сват». | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.7. Русская комедия начала XIX века. Комедии И. Крылова и А. Шаховского | Содержание | 6 | |
| | Основные темы и проблематика русской комедиографии начала XIX века сконцентрированы вокруг критики нравов современного общества. Комедии И.А. Крылова «Пирог», «Модная лавка», «Урок дочкам». Комедии нравов А.А. Шаховского «Новый Стерн», «Урок кокеткам, или Липецкие воды» и др. Комедии характеров М.Н. Загоскина «Комедия против комедии, или Урок волокитам», «Господин Богатонов, или Провинциал в столице». | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.8 | Содержание | 3 | |
| Русская трагедия В. Озерова | Озеров Владислав Александрович (30.09[11.10].1769—5[17].09.1816), драматург. Родился в с. Казанское (или Борки) Тверской губ. Происходил из старинного обедневшего дворянского рода. В 1787 окончил Сухопутный шляхетский корпус. В 1804 перешел на службу в Лесной департамент, дослужился до генеральского чина. Вследствие служебных неприятностей вышел в отставку, сильно нуждался. В 1810 заболел тяжелой душевной болезнью. На мировоззрение Озерова большое влияние оказали Я. Б. Княжнин и французские писатели (особенно Ж. Ж. Руссо). Первая публикация Озерова — вольный перевод «Послания Элоизы к Абельяру» Ш. Колардо (1794). Первая трагедия «Ярополк и Олег» (1798) — подражание Княжнину — после премьеры запрещена цензурой, т. к. в одном из героев увидели намек на И. П. Кутайсова и А. А. Аракчеева. Трагедия «Эдип в Афинах» (1804) — первое значительное произведение Озерова. В трактовке действующих лиц Озеров следует не Софоклу, а французскому классицисту Ж. Ф. Дюси. Эдип в ней — слабовольный старец; поборнику тирании Креону противопоставлен гуманный монарх Тесей (намек на Александра I). Трагедия «Фингал» (1805) навеяна «Поэмами Оссиана» Дж. Макферсона. Однако суровый романтический колорит | 2 | |

| | | | |
|--|--|-------------|--|
| | шотландского эпоса снижается, утрачивает значительность. Озеров больше, чем его предшественники, обращается к внутреннему миру героев. Стилистика этого периода носит сентименталистский характер. Трагедия «Дмитрий Донской» (пост. 1807) по характеру событий как бы предвещала решимость Александра I стать защитником европейских народов от Наполеона. В последней трагедии «Поликсена» (1809) древнегреческий миф служит драматургу для утверждения превосходства высоко нравственной личности над деспотами. Трагедия близка романтическим балладам — «Леноре» Г. Бюргера и «Людмиле» В. А. Жуковского. С 1808 Озеров работал над трагедией из эпохи бироновщины, но черновики ее, как и почти весь архив писателя, сожжены им в припадке безумия в 1810. | | |
| | Самостоятельная работа | 1 | |
| Тема 2.9. Драматургия А. Грибоедова | Содержание А.С. Грибоедов (1795-1829) своим творчеством подвел своеобразный итог, обобщил те достижения русской комедиографии, которые были накоплены и наработаны в первой четверти XIX века. Оригинальные пьесы А.С. Грибоедова «Молодые супруги», «Проба интермедии», пьесы, написанные в соавторстве. «Горе от ума» - «сценическая поэма», которая реформировала русскую сцену. | 6 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| IV курс 7 семестр | | 48/6 | |
| Тема 2.10. Драматургия А.С. Пушкина | Содержание Эстетическая реформа А.С. Пушкина – коренное изменение способа художественного мышления, от монологического к полифоническому мышлению. Он создает мир, в пространстве которого объединяются и примиряются различные голоса, позиции, точки зрения, где нет второстепенных героев и периферийных сюжетов. Пушкин приходит к драматургии, как к литературной форме, где минимально звучит монологический голос автора. «Пушкин рожден для драматического рода». Народная трагедия «Борис Годунов», цикл «Маленьких трагедий». Незаконченные пьесы «Русалка» и «Сцены из рыцарских времен». | 6/2 4/1 | |
| | Самостоятельная работа | 2/1 | |
| Тема 2.11. Драматургия М. Лермонтова | Содержание Лермонтов создал в искусстве портрет современника, написанный субъективным лириком. Отражение личных и семейных драм в ранней драматургии М.Ю. Лермонтова. Драмы «Испанцы», «Люди и страсти», «Станный человек». Искренность, страстность, острота жизненных коллизий, использование традиционных сюжетных ходов романтической мелодрамы – отличительные черты ранней драматургии. Новый герой в «Маскараде», который возвышается над толпой и способен на поступок. Мир «Маскарада» пронизан символами, романтическими знаками – метафорами, без которых невозможно понять философско-этический объем пьесы. Арбенин - справедливый мститель и преступник. В жизни светского общества XIX века маскарад рифмуется с карточной игрой. Это еще один важный символ дворянской жизни и ключ к пониманию пьесы Лермонтова. Главный сюжетный мотив – любовь Арбенина и Нины. | 6 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.12. Сатирическая драматургия Н. Гоголя | Содержание Драматургия Н. Гоголя, как продолжение и развитие пушкинского метода. Его пьесы – это эстетический сдвиг, происходящий в русской культуре в эпоху водевиля и мелодрамы. Гоголь заговорил на другом эстетическом языке и потребовал от зрителя серьезного и трезвого самоанализа, так как в «подкладке» его произведений горькое, трагическое чувство автора, боль за человека. Гоголь обращается к реальной действительности, разрушая стену между искусством и жизнью, подсказывая новый тип театра. «Ревизор», «Женитьба», «Игроки» - драматургия, о которой театр еще не знал и не понимал, как ее играть. Гоголь обновляет природу конфликта и заменяет любовный «механизм» на социальный. Он создает безгеройный, безыдеальный, бессодержательный мир «маленьких людей», у которых потерял истинный смысл существования. В | 6/2 4/1 | |

| | | | |
|---|---|-----|--|
| | основе всех больших пьес Гоголя – обман, как центральная ситуация сюжета. | | |
| | Самостоятельная работа | 2/1 | |
| Тема 2.13. | Содержание | 6 | |
| Драматургия А.В. Сухово-Кобылина | <p>СУХОВО-КОБЫЛИН Александр Васильевич (17.11.1817-11.03.1903), русский драматург. Принадлежал к старинному дворянскому роду. Получил философское образование. В 1850 был обвинен в убийстве своей гражданской жены и в течение семи лет находился под следствием (дважды его заключали в тюрьму), сполна испытав произвол и лихоимство космополитизированного чиновничества.</p> <p>Классиком русской литературы Сухово-Кобылин стал как автор трилогии “Картины прошедшего” (опубл. 1869): комедии “Свадьба Кречинского” (1854), драмы “Дело” (1861) и комедии-шутки “Смерть Тарелкина” (1869). В свете драматизма личной судьбы писателя трилогия рисует сатирическую картину чиновничьей жизни: нравственное падение космополитизированного дворянства, разложение судебной власти, нравственная гибель личности и драка мелких хищников между собой. По точному определению А. А. Блока, Сухово-Кобылин соединил в себе Островского с Лермонтовым.</p> | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.14. | Содержание | 6/6 | |
| Драматургия И. Тургенева | <p>Драматургия И. Тургенева(1818-1883) соединила два века, две традиции: созданную его современниками (Гоголь, Островский) и, рождающуюся новую драму. Все свои пьесы Тургенев написал в короткий период – с 1843-го по 1852 год. Им написано одиннадцать пьес. Тургеневская драматургия может рассматриваться, как своеобразная лаборатория будущей тургеневской прозы.</p> <p>Исследуя внутренний мир человека, Тургенев окружает его воздухом времени. Тургенев берет для рассмотрения такие характеры, которые, проявляясь хотя бы в личной сфере, непременно несут в себе серьезные приметы бытия общественного. На малом пространстве личных человеческих чувств Тургенев ставил и раскрывал огромные гражданские проблемы. Бунтуют герои пьес: добрый помещик Мошкин («Холостяк»), попирая привычные формы своего бытия, вырастает до самопожертвования, до бунта жалкий Кузовкин («Нахлебник»). Взрыв происходит в усадьбе Ислаевых («Месяц в деревне»).</p> <p style="padding-left: 40px;">Новым чувствам всем сердцем отдался, Как ребенок душою я стал. И я сжег все, чему поклонялся, Поклонялся всему, что сжигал.</p> <p>Эти Тургеневские строчки можно поставить эпиграфом к судьбам всех симпатичных автору драматургических персонажей.</p> <p>Два типа тургеневских женщин: европейский блеск умной цивилизации у роковых красавиц, в которых нет русской простоты, душевной ясности, нравственных правил. У других – есть твердые нравственные принципы, но не хватает яркости, свободной талантливости натуры, осознания своей женской прелести. У Тургенева нет слияния этих двух разных женских начал. Разобщенность морали и обаяния, нравственности и широты суждений у тургеневских женщин и была трагедией для его героев. Стремясь к душевной чистоте, они становились жертвами обольстительных грешниц. Пьеса «Нахлебник» - одна из самых русских пьес Тургенева. Это не просто анекдот «о шуте», но серьезнейший классический характер, обладающий особым объемом, обобщающий целый ряд и других драматических и прозаических образов. Кузовкин – новый тип приживала. В его образе начинается история «лишнего человека».</p> <p>Пьеса «Месяц в деревне» наиболее полно вобрала в себя все драматургические, сценические открытия Тургенева. Это была первая психологическая драма в русской литературе. Наталья Петровна и Верочка – <i>первые две</i> героини (роковая красавица и скромная девушка) в первой русской драме из современной действительности. Тургенев во многом обогатил конфликтные коллизии, позволил женским ролям выйти на авансцену драмы, когда и свершилось классическое его новаторство – тургеневские женщины стали сильнее, решительнее мужчин.</p> | 4/1 | |

| | | | |
|--|--|-----|--|
| | Самостоятельная работа | 2/1 | |
| Тема 2.15. Драматургия А. Островского | Содержание | 6 | |
| | Пьесы А.Н. Островского (1823-1886) – это грандиозное художественное полотно, изображающее жизнь самых разных классов и сословий России второй половины XIX столетия. Островский открыл новых, незнакомых для русской сцены героев, изобразил с необыкновенной яркостью и талантом неведомый до него мир купцов, самодуров, чиновников, обитателей Замоскворечья и далекой глухой провинции. «Свои люди – сочтемся!» («Банкрут») – самое значительное произведение раннего периода. Стремление к наживе определяет характер, поступки и мораль героев Островского. Тема «бесприданницы» впервые появляется в пьесе «Бедная невеста». Комедия «Не в свои сани не садись» ознаменовала изменение в творчестве Островского, где он намеревался показать положительные черты народного характера. Комедия «Доходное место», в которой автор отходит от колоритных картин купеческого быта. Чиновники становятся героями его драмы, их жизнь, образ мыслей, нормы морали. «Гроза» - одно из самых масштабных произведений Островского. События семейной драмы вырастают до значения трагедии, говорят о новых явлениях жизни. Трилогия пьес о Михайло Бальзаминове. Исторические хроники и драмы. Творческое разнообразие А. Островского. Комедия «На всякого мудреца довольно простоты» - одно из самых злых сатирических произведений автора. Злободневность, политическая заостренность, почти памфлетность комедии. Серьезные экономические сдвиги, связанные с ростом и развитием капитализма в России, отразились в пьесе «Лес», «Волки и овцы». Трагическая судьба Ларисы Огудаловой «Бесприданница». Развитие Островским жанра психологической драмы «Невольницы», «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые» и др. | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.16. Драматургия Л.Н. Толстого | Содержание | 6 | |
| | В жанровой системе Л. Н. Толстого драматургия занимает особое место. Это обусловлено целым рядом причин. Во-первых, доведенные до конца драматургические опыты относятся к позднему периоду его творчества и в этом отношении достаточно однородны. Во-вторых, Толстой никогда не скрывал своей неприязни к театральности и ко всякой условности вообще, что делает сам факт существования толстовских пьес неким парадоксом. Как феномен позднего толстовского творчества драматургия оказывается под воздействием нескольких тенденций и традиций: народной, религиозной и светской ("классической"). Драматургия Толстого неоднородна как по способам обрисовки явлений жизни, так и по своему художественному качеству. "Власть тьмы", "Плоды просвещения", "Живой труп" составляют ярчайшую страницу в истории русской и мировой драматургии. Один из создателей эпоса нового времени, Толстой и в драматургии нашел оригинальные, в высшей степени плодотворные пути творчества. Между его художественной прозой и драматургией есть свои внутренние соприкосновения. Если в "Смерти Ивана Ильича" и "Крейцеровой сонате" драматизм положений, переживаний имеет в своей основе "подобие жизни", то во "Власти тьмы", "Плодах просвещения" отражена драма народа, драма его повседневного бытия. | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.17. Драматургия А. Чехова | Содержание | 6 | |
| | Начало новой театральной эпохи связывают с появлением драматургии А.П. Чехова (1860-1904). Одноактные пьесы Чехова – «Медведь», «Предложение», «Свадьба», «Юбилей», которые называют водевилями, где автор ломает традиционную жанровую форму. Водевильный чеховский герой принципиально неудачлив, все его | 4 | |

| | | | |
|--|--|-------------|--|
| | <p>начинания и планы рушатся, финал всегда парадоксально нелогичен по отношению к началу пьесы. Быт выступает во всем блеске пошлости и бездуховности.</p> <p>Драматургия Чехова - от «Иванова» до «Вишневого сада» - пронизана единством тем и мотивов.</p> <p>Чеховское понимание трагической вины героя – новое слово в драматургии («Иванов»).</p> <p>Чехов – бытописатель. В его творчестве вырастает особый стилизованный пьес, где в форме лирической драмы разворачивается глубокая человеческая трагедия, определяемая не внешней «драмой в жизни», но «драмой жизни».</p> <p>Обыденность становится средой обитания персонажей, пьесы превращаются в «трагедии повседневности». Чеховские персонажи находятся в зените жизни. Всеобщее непонимание, драма, заключенная внутри каждого персонажа.</p> <p>Герои не в силах что-либо изменить в своей жизни, и в этом трагедия их судеб.</p> <p>Комедия «Чайка» - художественная декларация Чехова. Тема искусства и любви. Столкновение устремлений героев с жизнью рождает трагический конфликт пьесы.</p> <p>В пьесе «Дяди Вани» пронзительно звучит мотив о «человеке, который хотел». Драма жизни коренится в самой русской действительности, тусклой, глухой, несправедливой.</p> <p>Обширный событийный ряд пьесы «Три сестры» - средство для воссоздания безбрежной, непроходимой тоски, затягивающей героев, всю их жизнь.</p> <p>В своей последней пьесе «Вишневый сад» Чехов завершает исследование темы гибели людей прекрасных, умных, но, увы, совершенно и безнадежно бездеятельных. Герои пьесы несут в себе заряд легкомыслия, не только деловой, но и житейской неприспособленности, полной невозможности оценить и осмыслить свою жизнь.</p> | | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| IV курс 8 семестр | | 39/6 | |
| Тема 2.18. Драматургия М. Горького | <p>Содержание</p> <p>Алексей Максимович Пешков (1868-1936) дал имя человеку - символу своей эпохи – Максиму Горькому.</p> <p>«Мещане» - первая драма М. Горького, значимость факта ее появления, общественный интерес к ее постановке.</p> <p>Пьеса «На дне» - переверачивание привычных представлений о жизни босяков. Мир, описываемый драматургом, беспощаден к человеку. Вопрос смысла жизни стоит для героев, как насущнейшая проблема каждого. «Трагедия судьбы», трагедия бытия. Сочетание натурализма с романтической риторикой монологов.</p> <p>«Дачники» - манифест новой политической платформы, «изображение современной буржуазно-материалистической буржуазии», где ораторская речь соединилась с «бытовым» антуражем.</p> <p>«Дети солнца» - тема пьесы – место людей духа в момент перелома эпохи.</p> <p>Тема семейных связей в эпоху распада жизненного уклада: «Последние», «Васса Железнова», «Чудаки», «Зыковы».</p> <p>Тема смерти – одна из центральных тем в творчестве Горького - «Егор Булычов», «Достигаев и другие».</p> | 6/2 4/1 | |
| | Самостоятельная работа | 2/1 | |
| Тема 2.19. Драматургия В.В. Маяковского | <p>Содержание</p> <p>Жанровое многообразие творчества Владимира Владимировича Маяковского — несомненное свидетельство его таланта. Он яркий поэт, создал драматические произведения “Клоп” и “Баня”, “Мистерия-Буфф”, мечтал написать роман. В своих драматических произведениях Маяковский развивал ту линию агитационно-плакатного искусства, которая возникла в первые годы после революции и отражала стремление демократизировать театр.</p> <p>Маяковский считал, что “театр не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло”, поэтому создает сатирические комедии, обличающие мещанство и бюрократизм, в борьбе с которыми формировался новый человек, укреплялся социалистический строй.</p> | 3 2 | |
| | Самостоятельная работа | 1 | |
| Тема 2.20. Драматургия М. Булгакова | <p>Содержание</p> <p>Драматургия Булгакова не менее емка и разнообразна, чем его проза, - и по содержанию, и по приемам построения конфликта, развития сценического действия и индивидуализации героев, создания ярких типов. Особенно выразителен,</p> | 6/2 4/1 | |

| | | | |
|--|---|-----|--|
| | ясен и характеристичен в ней язык персонажей, диалог, насыщенный и драматическим действием и внутренним глубоким смыслом. Булгакову, как отмечал К. Станиславский, было свойственно поразительное чувство сцены, общего развития действия пьесы, особого состояния героя в данную минуту возникающей коллизии, ситуации. А главное - он интуитивно чувствовал внутреннюю драматическую силу слова. А слово в пьесе несет в себе значительно большую энергию, чем в прозе. Оно не терпит пояснений. Оно действительно: раскрывает одновременно и характер героя (его психологическое состояние в данную минуту и цель его действия, намерения), и движет сюжет, меняет ситуацию, накаляет общую атмосферу, а главное - развивает коллизию, содержит в себе ту энергию, которая и определяет драматическую силу всего произведения как цельной картины, куска жизни, дающего представление о характерном явлении эпохи - недавнего прошлого (как в "Днях Турбиных" и "Беге"), настоящего (как в "Зойкиной квартире"), далекого прошлого, но обжигающего зрителя своим неугасимым огнем великих идей (пьеса о Мольере "Кабала святош", пьеса о Пушкине "Последние дни", трагедия "Дон Кихот") или - будущего, с его тревогой о судьбе человечества ("Адам и Ева"). | | |
| | Самостоятельная работа | 2/1 | |
| Тема 2.21. Советская драматургия | Содержание | 9 | |
| | Алексей Николаевич Арбузов (1908-1986) - автор пьес, где была задана скрытая драматическая тема, которую автор варьировал на протяжении всей своей жизни: здоровое, рациональное и позитивное общество неотвратно усредняло необычных людей – «Таня», «Мой бедный Марат», «Жестокие игры». Виктор Сергеевич Розов (1913-2004) впервые представил героев, которые вошли в историю нашего театра как «розовские мальчики» - «В добрый час!». Тема нравственного долга в пьесах «Вечно живые», «Традиционный сбор». Александр Моисеевич Володин (1919-2001). «Фабричная девчонка» - первая пьеса Володина, которую отличала особая сценарная запись, монтажный принцип организации действия. Стихия напряженной душевной жизни в «Пяти вечерах». Губительность глупости всех основ жизни в трилогии о первобытных людях «Выхухоль», «Ящерица», «Две стрелы». Пьесы Володина, ставшие киносценариями «Осенний марафон», «Дочки-матери» и др. | 6 | |
| | Самостоятельная работа | 3 | |
| Тема 2.22. Драматургия А. Вампилова | Содержание | 6 | |
| | Александр Валентинович Вампилов (1937- 1972). Драматургический дебют Вампилова – «Прощание в июне». Комедия «Старший сын», как продолжение разработки темы честности и порядочности молодого поколения. «Утиная охота» - росток новой драматургии, оппонировавшей советской официальной драме, пьеса о «потерянном поколении» 70-х. «Провинциальные анекдоты» - одноактные пьесы «Случай с метранпажем», «Двадцать минут с ангелом», герои которых стали захватывать жизненное пространство, получили власть. Вампилов с ненавистью фиксирует их тупую разрушительную силу, способную опоганить любой человеческий порыв, вытащить самую грязную подкладку из-под самого доброго поступка. «Прошлым летом в Чулимске» - последняя пьеса Вампилова, которая окончательно разрушила традиционную назидательную модель оптимистической советской пьесы, которую на протяжении нескольких десятилетий культивировали власти. | 4 | |
| | Самостоятельная работа | 2 | |
| Тема 2.23 Драматургия «Новой волны» | Содержание | 6/2 | |
| | 70-е -80-е годы появились пьесы драматургов, схожие творческие принципы которых позволили объединить их в драматургию «новой волны» или поствампиловскую драматургию. А.Вампилов оказал сильное влияние на молодых авторов «новой волны». Характерные её фигуры – Л.Петрушевская, В.Славкин, А.Галин, Л.Разумовская, М.Рощин, В.Арро, С.Злотникова, А.Казанцев, Н.Садур и другие. В критике 1980-х годов пьесы этих авторов были названы «поствампиловской драматургией» в связи со сходством драматургического метода. Можно выделить общие принципы поствампиловской драматургии («новой волны»). Одним из существеннейших элементов этой системы является | 4/1 | |

Тема 2.24
Драматургия «Новая драма»

| | | |
|---|-----|--|
| <p>стремление ликвидировать дистанцию между сценой и зрителем. Вторым принципом была одноактность. Одноактность становится способом ликвидации у зрителя ощущения несовпадения художественного и реального времени. Третьим пунктом является натуралистичность языка. Совпадение пространства, времени, стереотипов поведения и, наконец, натуралистичность языка создают не столько эффект присутствия зрителя в пространстве пьесы, сколько эффект непрекращающегося бытия зрителя. «Наверное, есть две объективные причины возрождения одноактной драматургии: либо крайняя переменчивость бытия, его подвижность, текучесть, когда завтра совсем не похоже на сегодня, а вчера можно запечатлеть, лишь остановив мгновение, либо, наоборот, предельная стабильность, устойчивость жизни, когда время будет остановлено, завтра будет то же самое, поэтому его незачем демонстрировать и достаточно одного акта, следующий станет его повторением». В данный период очень многие драматурги писали одноактные пьесы: В.Арро, В. Славкин, А.Соколова, С.Золотников, Н.Садур, Н. Коляда, Л.Разумовская и другие. «Одноактные пьесы - это театр, необыкновенно чувствующий время». Поствампировская драматургия исследует многие варианты душевного дискомфорта героев, как следствия нравственной атмосферы застойного времени, в которой были все условия для процветания конформизма, «двойной жизни», когда духовный потенциал человека стал обесцениваться. Психологическая драма «новой волны» продолжала воссоздавать «историю болезни» общества, фиксируя черты нравственного распада, бездуховность, одичание. По словам театроведа Б. Любимова, драматургия 80-х годов нарисовала некий портрет «промежуточного поколения», «людей не очень добрых, но и не так чтоб очень злых, всё знающих про принципы, но далеко не все принципы соблюдающих, не безнадежных дураков, но и не подлинно умных, читающих, но не начитанных; о родителях заботящихся, но не любящих ;ни во что не верующих, но суеверных...»</p> | | |
| <p>Самостоятельная работа</p> | 2/1 | |
| <p>Содержание</p> | 3 | |
| <p>Одним из представителей «новой драмы» можно назвать Сигарева Василия Владимировича. Он родился 11 января 1977 года в городе Верхняя Салда Свердловской обл. Учился в Нижнетагильском пединституте, окончил Екатеринбургский театральный институт, курс «Драматургия». Пьесы В. Сигарева успешно ставятся не только в России, но и в других странах Европы. В частности, оригинальные пьесы («Пластилин», «Черное молоко» и др.) и инсценировки («Метель» по Пушкину, «Пышка» по Мопассану, «Вождь краснокожих» по О’Генри) поставлены в театрах Москвы, Екатеринбурга, Лондона, Гамбурга, Бергена и др.</p> <p>Ещё один из известных представителей Иван Вырыпаев. О нём довольно интересно и подробно пишет сайт «The Village». Окончил Иркутское театральное училище, а затем и Щукинское училище в Москве. Его известность наступила с постановки пьесы «Кислород», в которой он сыграл в главной роли. С 2009 года много ставил и преподавал в Польше, а в мае 2013 года посвятил себя полностью театру «Практика». По собственным пьесам снял фильмы «Эйфория», «Кислород» и «Танец Дели». Его спектакли, а также постановки по его пьесам с блеском проходят во многих европейских театрах. Василий Владимирович ответил на вопрос «что такое городской театр»: У театра «Практика» очень тесная связь с городом. Я не знал этого, пока семь лет работал в нем режиссером. Став художественным руководителем, я почувствовал эту связь, у меня появилась ответственность. Теперь я должен продолжать строить театр, который интегрируется в городскую среду, являясь полноценным организмом. У нас уже есть кино клуб, йога, всевозможные тренинги и детские мероприятия. Я продолжаю настаивать на названии «театр», но по сути это городской центр. Мне бы хотелось, чтобы человек приходил к нам в девять утра, а выходил в десять вечера. И чтобы все это время там было чем заняться.</p> <p>Пулинович Ярослава Александровна родилась в 1987 году в Омске. В 2009 году окончила Екатеринбургский государственный театральный институт (отделение драматургии, семинар Николая Коляды). Стипендиат Союза театральных деятелей. Ярослава Александровна является автором таких пьес как: «Карнавал заветных желаний» (шорт-лист фестиваля драматургии «Евразия — 2005»), «Учитель химии» (шорт-лист литературной премии «Дебют», специальный приз «Голос поколения» от Министерства культуры и кинематографии, 2006), «Мойщики» (лауреат фестиваля драматургии «Евразия — 2007», шорт-лист фестиваля «Новая драма» 2007), «Наташина мечта» (лауреат</p> | 2 | |

| | | |
|---|---|--|
| премии «Дебют» 2008) и других. В марте 2010 года Ярослава Пулинович с киносценарием «Я не вернусь» завоевала «гран-при» Конкурса Конкурсов на проекте «Новая пьеса» в рамках офф-программы «Маски плюс» фестиваля «Золотая Маска-2010». Лауреат фестиваля «Новая пьеса» (2010 г. с пьесой «Я не вернусь»). В 2010 г. вошла в шорт-лист премии «Дебют» в номинации «драматургия» с пьесой «Он пропал без вести». | | |
| Евгений Гришковец – человек – театр («Как я съел собаку») | | |
| Самостоятельная работа | 1 | |

Для характеристики уровня освоения учебного материала используются следующие обозначения:

- 1 – ознакомительный (узнавание ранее изученных объектов, свойств);
- 2 – репродуктивный (выполнение деятельности по образцу, инструкции или под руководством);
- 3 – продуктивный (планирование и самостоятельное выполнение деятельности, решение проблемных задач).

Содержание самостоятельной внеаудиторной работы студентов Дисциплина: Всемирная драматургия

| Курс | Семестр | Тема | Содержание самостоятельной внеаудиторной работы студентов /Задание | Форма контроля | Объем часов | |
|------|---------|--|---|----------------|-------------|--|
| | | Раздел 1. Зарубежная драматургия | | | | |
| | | Тема 1.1. Античная драма. Феспид. Драматургическое наследие Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана | Трагедия Эсхила «Царь Эдип» | Опрос | 2 | |
| | | Тема 1.2. Древнеримская драматургия, ее представители | Комедии Плавта | Опрос | 1 | |
| | | Тема 1.3. Жанры средневекового театра. Драматургия фарсов | Перечисление жанров | Опрос | 2 | |
| | | Тема 1.4. Драматургия эпохи Возрождения. Лопе де Вега. Вильям Шекспир | Лопе де Вега «Собака на сене» В. Шекспир «Сон в летнюю ночь», «Макбет» | Опрос | 3 | |
| | | Тема 1.5. Комедия дель арте. Драматургия комедии масок (сценарии) | Маски комедии дель арте, сюжеты | Опрос | 1 | |
| | | Тема 1.6. Драматургия эпохи классицизма. Эстетика классицизма. Мольер – создатель «высокой» комедии | Мольер «Мнимый больной» | Опрос | 2 | |
| | | Тема 1.7. Драматургия эпохи Просвещения. Пьесы Р. Шеридана, П. Бомарше, Ф. Шиллера. | Бомарше «Женитьба Фигаро» К. Гольдони «Трактирщица» К. Гоцци «Король олень» | Опрос | 3 | |

| | | | | |
|--|---|---|-------|----------|
| | Творческое противостояние драматургов К. Гольдони и К. Гоцци² | | | |
| | Тема 1.8.2 Драматургия Романтизма. Пьесы В. Гюго. Репертуарная драма. Александр Дюма-отец, Эжен Скриб. Проспер Мериме «Театр Клары Гасуль» | Мериме «Театр Клары Гасуль» | Опрос | 2 |
| | Тема 1.9. Драматургия XIX века, начала XX в. Черты новаторства в пьесах Г. Ибсена, Г. Гауптмана. Модерн в пьесах О. Уайльда. Интеллектуальная драма Б. Шоу | Г. Ибсен «Кукольный дом» Б. Шоу «Пигмалион» | Опрос | 2 |
| | Тема 1.10. Поэтическая драма: Символизм в пьесах М. Метерлинка. Неоромантизм в пьесах Ростана | Ростан «Сирано де Бержерак» М. Метерлинк «Синяя птица» | Опрос | 3 |
| | Тема 1.11. Теория эпического театра Б. Брехта. Драматургия Б. Брехта | Б. Брехт «Трехгрошовая опера» | Опрос | 2 |
| | Тема 1.12 Драматургия Ж. Ануя, Ж. Кокто | Ж. Кокто «Человеческий голос» | Опрос | 2 |
| | Тема 1.13. Театр абсурда. Драматургия Э. Ионеско, С. Беккета, Ж. Жене | Э. Ионеско «Лысая певица» | Опрос | 2 |
| | Тема 1.14. Американская драматургия. Теннесси Уильямс | Т. Уильямс «Кошка на раскаленной крыше» | Опрос | 3 |
| | Тема 1.15 Современная зарубежная драматургия | Пьеса на выбор | Опрос | 2 |
| | Раздел 2. Русская драматургия | | | |
| | Тема 2.1. Истоки русского театра. Обрядовая драматургия | Устные народные драмы «Царь Максимилиан», «Лодка». | Опрос | 2 |
| | Тема 2.2. Драматургия школьного театра | Репертуар школьного театра | Опрос | 2 |
| | Тема 2.3. Русский классицизм. Драматургия А. Сумарокова, М. Ломоносова | Пьесы А. Сумарокова | Опрос | 3 |
| | Тема 2.4. Драматургия сентиментализма | Пьеса на выбор | Опрос | 2 |
| | Тема 2.5. Русская комедия второй половины XVIII века. Драматургия Д. Фонвизина | Д. Фонвизин «Бригадир» | Опрос | 2 |

| | | | | |
|--|--|---|-------|-----------|
| | Тема 2.6. Русская комедия начала XIX века. Комедии И. Крылова и А. Шаховского | И. Крылов «Урок дочкам» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.7 Трагедии В.Озерова | В. Озеров «Дмитрий Донской» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.8. Драматургия А. Грибоедова | А. Грибоедов «Горе от ума» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.9. Драматургия А.С. Пушкина | А.С. Пушкин «Маленькие трагедии» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.10. Драматургия М. Лермонтова | М. Лермонтов «Маскарад» | Опрос | 1 |
| | Тема 2.11. Сатирическая драматургия Н. Гоголя | Н. Гоголь «Женитьба» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.12 Драматургия А.В. Сухова-Кобылина | А. Сухова-Кобылин «Смерть Тарелкина» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.13. Драматургия И. Тургенева | И.С. Тургенев «Месяц в деревне»» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.14. Драматургия А. Островского | А. Островский «Бесприданница», «Женитьба Бальзамина» («За чем пойдешь, то и найдешь») | Опрос | 2 |
| | Тема 2.15 Драматургия Л.Н. Толстого | Л. Толстой «Живой труп» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.16. Драматургия А. Чехова | А. Чехов «Чайка» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.17. Драматургия М. Горького | М. Горький «Васса Железнова» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.18 Драматургия В.В. Маяковского | В. Маяковский «Клоп» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.19 Драматургия М. Булгакова | М. Булгаков «Дни Турбиных» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.20. Советская драматургия | А. Арбузов «Мой бедный Марат» А. Володин «Пять вечеров» В. Розов «Вечно живые» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.21. Драматургия А. Вампилова | А. Вампилов «Утиная охота» | Опрос | 1 |
| | Тема 2.22 Драматургия «Новой волны» | Л. Петрушевская «Любовь» | Опрос | 2 |
| | Тема 2.23 Драматургия «Новой драмы» | В. Сигарев «Черное молоко» | Опрос | 3 |
| | | | | |
| Итого по дисциплине Всемирная драматургия | | | | 82 |

3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

3.1. Требования к минимальному материально-техническому обеспечению

Реализация учебной дисциплины предполагает наличие учебного кабинета для занятий по учебной дисциплине **ОД 02.03. История мировой и отечественной драматургии**

Оборудование учебного кабинета:

- посадочные места по количеству обучающихся;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий по дисциплине «История мировой и отечественной драматургии»;

Технические средства обучения:

- теле- видеоаппаратура;
- проекционная аппаратура для мультимедиа.

Учебные классы:

для групповых теоретических занятий: аудитории №№ 24, 25

3.2. Информационное обеспечение обучения

Перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы

| Индекс | Элементы учебного процесса, в том числе учебные дисциплины, профессиональные модули, междисциплинарные курсы | Перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы |
|----------|--|--|
| ОД 02.03 | История мировой и отечественной драматургии | Перечень рекомендуемых учебных изданий для студентов: <ol style="list-style-type: none">1. «Поэтика» Аристотеля.2. А. Н. Арбузов, Собрание сочинений3. А.В. Вампилов, Собрание сочинений4. А.М. Володин, Собрание сочинений5. А.Н. Островский, Собрание сочинений6. А.П. Чехов, Собрание сочинений7. А.С. Пушкин, Собрание сочинений8. Аникст, А. А. Теория драмы от Пушкина до Чехова : учеб. пособие / А. Аникст. – Москва, 19729. Аникст, А. Теория драмы от Гегеля до Маркса : учеб. пособие / А. Аникст. – Москва, 1983.10. Б. Брехт , Собрание сочинений11. Б. Шоу, Собрание сочинений12. В. Шекспир, Собрание сочинений13. В.С. Розов, Собрание сочинений14. Введение в литературоведение : хрестоматия / под ред. П. А. Николаева. – Москва : Высш. шк., 1997. |

| | | |
|--|--|--|
| | | <p>15. Велецкая, Н. Н. Принципы драматургии народного театра / Н. Н. Велецкая. – Москва, 1964.</p> <p>16. Г. Ибсен, Пьесы, М., 2008</p> <p>17. Громова М.И. Русская драматургия конца XX-начала XXI века: учеб. пособие / М.И.Громова. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 369 с.: ил.</p> <p>18. Ж.-Б. Мольер, Собрание сочинений</p> <p>19. Журнал «Современная драматургия»</p> <p>20. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие / Б. Е. Захава. – Москва, 1978.</p> <p>21. И.А. Крылов, Собрание сочинений</p> <p>22. И.С. Тургенев, Собрание сочинений</p> <p>23. История зарубежного театра. Театр западной Европы. Учебник для культ. просвет. и театр. учебн. завед, ч.1. Под общ. Ред. проф. Г.Н. Бодяжиева.М., «Просвещение», 1971. 360 с., с илл.</p> <p>24. История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник – М.: Изд-во «ГИТИС», 2004. – 736</p> <p>25. К. Гольдони, Собрание сочинений</p> <p>26. К. Гоцци, Собрание сочинений</p> <p>27. Комедии Аристофана.</p> <p>28. Комедии Плавта и Теренция.</p> <p>29. Краткая литературная энциклопедия : в 8 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – Москва : Сов. энциклоп., 1982.</p> <p>30. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М, Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Сов. энциклоп., 1987.</p> <p>31. Лопе де Вега, Собрание сочинений</p> <p>32. Луначарский, А. В. О театре и драматургии / А.В.Луначарский. – Москва, 1958.</p> <p>33. М. Горький, Собрание сочинений</p> <p>34. М. Метерлинк, Пьесы, М., 2006</p> <p>35. М.Ю. Лермонтов, Собрание сочинений</p> <p>36. Н.В. Гоголь, Собрание сочинений</p> <p>37. Осовцов, С. М. Драматургия – театр в системе искусств / С. М. Осовцов. – Санкт-Петербург, 2000.</p> <p>38. От мифа к литературе : сб. в честь семидесятилетия Елезара Моисеевича Мелетинского. – Москва : Рос. ун-т, 1993.</p> <p>39. П. Мериме, Собрание сочинений</p> <p>40. П.-О. Бомарше, Пьесы, М., 2005</p> <p>41. Средневековые французские фарсы. Состав. А. Михайлов, М., 1981</p> <p>42. Трагедии Эсхила, Софокла, Эврипида.</p> <p>43. Ф. Шиллер, Собрание сочинений</p> <p>44. Хализев, В. Драма как род искусства / В. Хализев. – Москва, 1986.</p> <p>45. Хализев, В. Е. Теория литературы : учеб. пособие / В. Е. Хализев. – Москва : Высш. шк., 1999.</p> <p>46. Холодов, Е. Композиция драмы / Е. Холодов. – Москва, 1957.</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|--|
| | | 47. Э. Ростан, Пьесы, М., 2007 48. Ярхо, В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / В. Н. Ярхо. – Москва : Худож. лит., 1978. |
|--|--|--|

4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ (ВИДА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ)

Контроль и оценка результатов освоения учебной дисциплины осуществляется преподавателем в процессе проведения тестирования, контрольных работ, а также выполнения обучающимися индивидуальных заданий.

| Контролируемые умения и знания | Формы и методы контроля и оценки результатов обучения | Контрольно-оценочные средства |
|---------------------------------------|--|--------------------------------------|
| | | |
| | | |
| | | |

Разработчик:

Колледж культуры
(место работы)

Преподаватель
(занимаемая должность)

Люстрова И.Ю.
(инициалы, фамилия)

Эксперты:

| | | |
|----------------|------------------------|---------------------|
| _____ | _____ | _____ |
| (место работы) | (занимаемая должность) | (инициалы, фамилия) |
| _____ | _____ | _____ |
| (место работы) | (занимаемая должность) | (инициалы, фамилия) |

Лист переутверждения рабочей программы

В рабочую программу дисциплины Всемирная драматургия внесены следующие изменения:

1. Уточнено место дисциплины в ППСЗ, содержание дисциплины
2. Изменены и разработаны следующие разделы программы:
 - 4.1. Перечень компетенций с указанием этапов их формирования в процессе освоения образовательной программы _____
 - 4.2. Критерии и показатели оценивания компетенций на различных этапах их формирования _____
 - 4.3. _____ Шкала оценивания _____
 - 4.4. _____ Типовые контрольные задания _____
 - 4.5. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков и (или) опыта деятельности, характеризующих этапы формирования компетенций _____
 - 5.3. обновлен перечень основной и дополнительной литературы _____

Программа утверждена на заседании ЦМК _____,
протокол № _____ от _____ г.