Министерство культуры Красноярского края Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры

Рабочая программа междисциплинарного курса

ИСТОРИЯ ТЕАТРА И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

для специальности 54.02.05 Живопись (по видам) по виду «Театрально-декорационная живопись»

Квалификация выпускника **Художник-живописец, преподаватель**

Составитель **Н.А.** Бахова

Рекомендовано к изданию экспертно-редакционным советом Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры

Эксперты:

Баженов А.Н. преподаватель Красноярского художественного училища (техникума) им. В.И. Сурикова, главный художник Красноярского музыкального театра, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Госпремии им. К.С. Станиславского, член Союза художников России;

Батуева О.В., руководитель литературно-драматической части Красноярского театра юного зрителя;

Тарасова М.В., доцент Гуманитарного института Сибирского федерального университета.

И 90 История театра и материальной культуры: Рабочая программа для специальности 54.02.05 Живопись по видам. Вид «Театрально-декорационная живопись / Сост. Бахова Н.А. – Красноярск: КНУЦ, 2019. – 63 с.

Рабочая программа междисциплинарного курса разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта по специальности среднего профессионального образования 54.02.05 Живопись (по видам). Вид «Театрально-декорационная живопись». Разработала программу Н.А. Бахова, преподаватель Красноярского художественного училища (техникума) им. В.И. Сурикова. Рабочая программа представляет собой проект полноценного и всестороннего рассмотрения истории театральной культуры. Актуальность данного пособия определяется отсутствием подобных изданий в современном образовательном пространстве в Красноярском крае.

В программе отражены все ключевые этапы становления и развития европейского, русского и восточного театра. Присутствует региональный компонент и сделан акцент на развитии театрального искусства в Красноярском крае. Достоинством программы является также тот факт, что исследование театральной культуры в образовательном процессе предполагает глубокое изучение материальной основы театрального искусства — архитектуры сценических пространств, особенностей создания и использования декораций и костюмов в театральном деле, а также принципов актерской игры.

Пособие предназначено для преподавателей старших классов ДХШ, художественных училищ (техникумов) и студентов.

[©] Министерство культуры Красноярского края, 2019

 $^{^{\}circ}$ Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры, 2019

[©] Бахова Н.А., 2019

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ МДК «ИСТОРИЯ ТЕАТРА И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»

1.1. Область применения рабочей программы

программа МДК является профессионального модуля «Творческая и исполнительская деятельность», основной профессиональной образовательной программы – программы подготовки специалистов среднего звена в соответствии с ФГОС по специальности 54.02.05 Живопись (по видам), по виду «Театрально-декорационная живопись», укрупненная группа специальностей подготовки 54.00.00 в части освоения основного вида профессиональной «Творческая (ВПД) исполнительская деятельности И соответствующих профессиональных деятельность» И компетенций (ПК):

- **ПК 1.2.** Применять знания о закономерностях построения художественной формы и особенностях ее восприятия.
- **ПК 1.6.** Использовать компьютерные технологии при реализации творческого замысла.
- **ПК 2.7** Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией.

1.2. Цели и задачи МДК, требования к результатам освоения

С целью овладения указанным видом профессиональной деятельности и соответствующими профессиональными компетенциями, обучающийся в ходе освоения МДК должен **уметь:**

<u>дополнительно за счет часов вариативной части</u> профессионального учебного цикла:

1) применять теоретические знания истории театра и материальной культуры при воплощении художественного замысла;

знать:

- 1) особенности творческой работы в составе постановочного коллектива;
- 2) историю театра и костюма;
- 3) опыт классического художественного наследия и современной художественной практики.

1.3. Количество часов на освоение рабочей программы МДК: всего -270 часов, в том числе:

максимальной учебной нагрузки обучающегося — 270 часов, включая:

обязательной аудиторной учебной нагрузки студента — 180 часов;

внеаудиторной (самостоятельной) учебной работы студента — <u>90</u> часов. **2. РЕЗУЛЬТАТЫ ОСВОЕНИЯ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО КУРСА**

Результатом освоения МДК является овладение обучающимися видом профессиональной деятельности «Творческая и исполнительская деятельность», в том числе профессиональными (ПК) и общими (ОК) компетенциями:

Код	Наименование результата обучения
ПК 1.2.	Применять знания о закономерностях построения художественной формы и особенностях ее восприятия
ПК 1.6.	Использовать компьютерные технологии при реализации творческого замысла
ПК 2.7	Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией
OK 1.	Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес
OK 4.	Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессионального и личностного развития
OK 9.	Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности

Наименование результатов обучения приводится в соответствии c текстом $\Phi \Gamma OC$ $C\Pi O$.

3. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ МДК

3.1. Тематический план профессионального модуля

				Объем времени, отведенный на освоение междисциплинарного курса (курсов)				Практика		
Коды профессио- нальных	Наименования разделов профессионального	Всего часов (макс. учебная	Обязательная аудиторная Самостоятель ная работа обучающегося обучающегося			работа	Учебная, часов	Производс (по проф специальна часо	филю ности),	
компетенций	модуля	нагрузка и практики)	Всего, часов	в т.ч. практические занятия, часов	в т.ч. курсовая работа (проект), часов	Всего, часов	в т.ч. проект, часов			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
ПК 1.1-1.7	МДК. 01.01 Художественное оформление спектакля	1215	810	768	-	405	*	144+72	*	
ПК 1.2, 1.6, 2.7	МДК. 01.02 История театра и материальной культуры	270	180	28		90				
ПК 1.1-1.7	Учебная практика: работа с натуры на открытом воздухе (пленэр)	144								
ПК 1.1-1.7	Учебная практика: Изучение памятников искусства в других городах	72								
ПК 1.1-1.7	Производственная практика (по профилю специальности)	288		288						
	Всего:	1989	990	796	-	495	*	216	288	;

3.2. Содержание обучения по МДК

Содержание учебного материала	Объем					
	часов					
МДК 01.02. ИСТОРИЯ ТЕАТРА И МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ						
Содержание	2					
театрального искусства Западной Европы и России. Развитие театральной культуры в Сибири.						
Театр и театральная критика. Принципы анализа театральной постановки, художественная						
идея спектакля. Место и значение театральной критики в осмыслении исторического						
и современного процесса театрального развития.						
Содержание	4					
Ритуально-мифологические корни театров Китая, Японии и Юго-Восточной Азии. Восточный						
театр как совокупность различных видов художественного творчества – слова, музыки, пения,						
материальной культуры восточного театра (особенности костюма, масок и грима,						
сценографии).						
Национальные традиции театра Китая: общая характеристика театра Сицюй; театра						
Японии: придворные и храмовые музыкально-хореографические представления Гагаку, театр						
Содержание	12					
Материальная культура древнегреческого общества, ее общая характеристика и историческая						
Своеобразие древнегреческой трагедии: особенности жанра, сценические нововведения,						
	Театр как специфический феномен культуры, виды театров. Истоки и периодизация театрального искусства Западной Европы и России. Развитие театральной культуры в Сибири. Театр и театральная критика. Принципы анализа театральной постановки, художественная идея спектакля. Место и значение театральной критики в осмыслении исторического и современного процесса театрального развития. Содержание Ритуально-мифологические корни театров Китая, Японии и Юго-Восточной Азии. Восточный театр как совокупность различных видов художественного творчества – слова, музыки, пения, танца, жеста, пантомимы, скульптурных и графических изображений. Своеобразие материальной культуры восточного театра (особенности костюма, масок и грима, сценографии). Национальные традиции театра Китая: общая характеристика театра Сицюй; театр Ию, театр Кабуки; театра Сицой; театр Но, театр Кабуки; театра Сидой Вилоколенных на острове Небесных сетей» Тикамацу Мондзаэмона как репрезентанта японской драматургии. Содержание Материальная культура древнегреческого общества, ее общая характеристика и историческая периодизация. Театральное искусство Древней Греции. Происхождение древнегреческой драмы из культа Диониса. Роль театра в общественно-политической жизни Древней Греции. Архитектура древнегреческого театра. Организация актероких товариществ, появление профессиональных актеров. Основные положения философского трактата «Поэтика» Аристотеля. Творчество великих греческих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида, комедиографа Аристофана.					

	трансформация образов героев. Троянский и фиванский мифологические циклы и театр.					
	Специфика авторских драматургических форм и средств в трагедиях Эсхила, Софокла,					
	Еврипида. Своеобразие древнегреческой комедии: особенности жанра, основные эстетические					
принципы новоаттической комедии периода эллинизма. Анализ комедийных произведени						
	Аристофана.					
	Особенности театра Древнего Рима: материальная культура древнеримского общества, ее					
	общая характеристика и историческая периодизация. Традиции древнеримского театра.					
	Римский театр в эпоху Республики и Империи.					
	Творчество Тита Макция Плавта, его связь с народным италлийским театром, ателланой					
	и мимами; своеобразие комедий Публия Теренция: интерес драматурга к проблемам семьи,					
	воспитания, быта и его специфическое выражение в комедиях. Анализ «Трагедий для чтения»					
	Луция Аннея Сенеки. Общие черты и различия театральной культуры Древней Греции					
	и Древнего Рима. Общая характеристика костюма в театре эпохи Античности.					
Тема 4.	Содержание	6				
Театр в культуре	Общая характеристика материальной культуры эпохи Средневековья: ее периодизация, связь					
Средневековья	с христианской религией. Жанры и виды средневекового театра. Традиции народных					
1	обрядовых игр и ритуалов, связанных с календарным циклом в истории западноевропейского					
	театра Средневековья. Литургическая и полулитургическая драма: эволюция религиозной					
	драмы от диалогического пересказа евангельских сюжетов (IX–XII вв.) к мистерии (XIII в.) –					
	усилению мирских мотивов, проникновению в нее фольклорных и бытовых элементов,					
	комических эпизодов, народной лексики. Становление и развитие светского театра –					
	уникальность жанров миракля, фарса, соти, моралите (XV-XVI вв.). Гистрионы –					
	странствующие актеры.					
	Общая характеристика костюма в театре Средневековья.					
	Театральные элементы средневековой русской материальной культуры: древнеславянский					
	обряд, скоморохи, устная народная драма, церковный театр (сюжеты, жанры					
	и художественные особенности). Кукольная комедия в качестве излюбленного вида народного					
	театра. Образ Петрушки. Указ царя Алексея Михайловича о создании театра (1672 г.)					
	и «Артаксерксово действо» как первая пьеса русского театра. Театральная школа И. Грегори.					

Тема 5.	Содержание	8
Театр в культуре	Общая характеристика культуры эпохи Возрождения и уникальность нового типа	
эпохи	театрального здания. Появление новых жанров и форм театрального искусства. Ученый театр	
Возрождения	(Commedia erudita) и площадной импровизационный театр масок (Commedia dell'arte),	
	репертуарный театр и антреприза. Открытие публичных общедоступных драматических театров в Англии, Испании, Германии.	
	Традиции и специфика испанского театра эпохи Возрождения. Лопе де Вега как реформатор испанского театра (трактат «Новое искусство сочинения комедий в наши дни», 1609 г.), анализ комедии «Собака на сене». Развитие новой театральной формы – классической оперы. Оперный театр.	
	Истоки возникновения и развитие английского театра эпохи Возрождения. Деятельность театра «Глобус». Периодизация и своеобразие творчества Уильяма Шекспира. Своеобразие исторических хроник, комедий, трагедий. Классические трагедии «Гамлет», 1601 г.; «Отелло», 1604 г., «Король Лир», 1605 г.	
	Интерпретация трагедий У. Шекспира в истории театра на основе анализа театральных	
	постановок: «Гамлет» (1971, Театр на Таганке, реж. Ю. Любимов, в главной роли В. Высоцкий); «Гамлет» (1977, Театр Ленинского комсомола, реж. А. Тарковский, в главной	
	роли А. Солоницын), «Гамлет» (Большой драматический театр в Санкт-Петербурге, реж. Г. Товстоногов, в главной роли И. Смоктуновский), «Гамлет» (2005, МХТ им. А.П. Чехова, реж. Ю. Бутусов). Общая характеристика театрального костюма эпохи Возрождения.	
Тема 6.	Содержание	6
Театр стиля	Характеристика актуально-исторической ситуации Франции XVII века. Основные положения	
барокко в	«Эстетики» Н. Буало (трактат «Поэтическое искусство», проблема «высоких» и «низких»	
Западной Европе	жанров) и трактата «О поэтическом искусстве» Франсуа д'Обиньяка.	
XVII века	Своеобразие принципов драматургии стиля барокко Западной Европы XVII века. Анализ	
	произведения П. Кальдерона «Жизнь есть сон». Архитектура театра барокко.	
	Общая характеристика театрального костюма стиля барокко.	
Тема 7.	Содержание	10
Театр стиля	Принципы драматургии стиля классицизм Западной Европы XVII века: развитие жанра	
классицизм в	трагедии в литературе; правила соблюдения принципа единства времени, места и действия;	
Западной Европе и	ведущее начало словесного действия как вербализация преимущества разумного начала	
России XVII века	в человеке. Деятельность Французской театральной академии (учреждена в 1635 г.). Архитектура	

	драматического театра «Театр Франсез» (Комеди Франсез) и его роль и влияние в развитии					
	театрального искусства Европы.					
	Драматургия П. Корнеля, Ж. Расина: анализ структуры, особенностей художественного					
	метода, содержания. Творчество великого комедиографа ЖБ. Мольера, анализ произведений					
	«Мизантроп», «Дон Жуан», «Тартюф», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной».					
	Театр стиля классицизм в России XVII века. Исторические предпосылки возникновения					
	придворного театра. Строительство «Комедийной хоромины» в селе Преображенском.					
	Деятельность ИГ. Грегори – автора и постановщика «Артаксерксова действа» (1672 г.).					
	Репертуар придворного театра: библейские, «исторические» и мифологические сюжеты,					
	жанры. Драматургия Симеона Полоцкого (1629–1680). Театр Славяно-греко-латинской					
	академии: система аллегорий, интермедии, постановочные приемы, идеалы классицизма					
	и русской истории. Общая характеристика костюма в театре стиля классицизм.					
Тема 8.	Содержание	12				
Театральное	Общая характеристика материальной культуры эпохи Просвещения. Специфика социально-					
искусство эпохи	политической доктрины времени – идеалы демократического общества и воспитание нового типа					
Просвещения в	человека-гражданина. Особенности просветительского реализма и основные положения трактата					
Западной Европе	«Парадокс об актере» Д. Дидро, концепция актерского творчества.					
и России	Появление новых театральных жанров: «мещанская» драма, «веселая» комедия, социально-					
	политическая комедия, буржуазная драма. Особенности развития французского театрального					
	искусства в творчестве Ф. Вольтера, ЖЖ. Руссо, Д. Дидро, П. Бомарше. «Севильский					
	цирюльник», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Виновная мать» ПО. Бомарше как					
	репрезентанты драматургии театра Просвещения.					
	К. Гольдони и итальянская «опера буффа» (комическая опера): реформа итальянского театра					
	в комедии нравов «Слуга двух господ». Театр английского Просвещения: «Школа злословия»					
	Р. Шеридана. Эстетические принципы немецкого просветительского реализма в драматургическом					
	творчестве Э. Лессинга, Г. Гёте, У. Шиллера. Всемирное культурное значение					
	западноевропейского театра эпохи Просвещения.					
	Театр Просвещения в России: создание русского национального театра под дирекцией					
	А.П. Сумарокова (Указ Елизаветы Петровны об учреждении русского государственного					
	театра в 1756 году); открытие публичного театра при Московском государственном					
	университете, появление частных театров в Москве и Санкт-Петербурге. Крепостной театр,					
	его устройство. Значение крепостного театра в становлении русского национального					
	его устронетво. Значение крепостного театра в становлении русского национального					

	театрального искусства. Влияние просветительского классицизма на драматургическое творчество А.П. Сумарокова («Эпистола о стихотворстве», 1747; ранние трагедии: «Хорев» 1747, «Гамлет» 1748 – идейная проблематика, художественные особенности, отзывы современников). Эволюция художественных приемов в трагедиях В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова. Своеобразие русской комической оперы XVIII века: обращение к фольклору и народной песне как основе драматургического произведения, новые темы и герои. Драматургия Д.И. Фонвизина «Бригадир» (1769) и «Недоросль» (1781). Ф. Волков – первый русский профессиональный актер. Общая характеристика театрального костюма эпохи Просвещения.	
Тема 9.	Содержание	12
Театральное искусство XIX века в Западной Европе	Общая характеристика становления и развития романтизма и реализма в драматургии и материальной культуре Западной Европы XIX века. Драматургия стиля романтизм в Западной Европе: теория романтической драмы и анализ произведений В. Гюго («Эрнани»), А. Дюма («Антони»), П. Мериме («Театр Клары Гасуль»), драм Дж. Г. Байрона (на выбор), У. Шиллера («Разбойники»). Драматургия стиля реализм в западноевропейской драматургии: творчество О. Бальзака, Э. Золя («Тереза Ракен»). Особенности развития национальных театральных жанров: водевиля, жанра опера-лирик (лирической оперы), французской оперетты. Утверждение мелодрамы как ведущего жанра в репертуаре английских театров. Оперная реформа и оперные произведения Р. Вагнера в Германии. Театральные деятели итальянской культуры и актеры «большого стиля»; творчество Дж. Верди. Эволюция и утверждение образца архитектуры театрального здания Западной Европы XIX столетия.	12
Тема 10.	Содержание	18
Театральное	Общая характеристика своеобразия материальной культуры XIX столетия в России.	
искусство	Организация театрального дела, основные тенденции развития театральной культуры	
XIX века в России	в XX веке. Открытие новых театров: Александринский, Мариинский и Михайловский	
	в Петербурге, Большой и Малый в Москве, частных драматических и оперных театров.	
	Уникальность драматургии русской трагедии (В.А. Озеров, П.А. Катенин, В.К. Кюхельбекер) и комедии (драматургия И.А. Крылова, Н.И. Хмельницкого, А.С. Грибоедова).	
	и комедии (драматургия и. А. крылова, п. и. Амельницкого, А.С. г риоосдова).	

	«Горе от ума» 1824 года А.С. Грибоедова как образец театрального искусства первой половины XIX века в России (история создания, своеобразие и сценическая судьба). А.С. Пушкин и театр: «Борис Годунов» (1825), «Маленькие трагедии» (1830), «Русалка» (1829–1832). Драматургия М.Ю. Лермонтова: влияние ДГ. Байрона и Ф. Шиллера. Эволюция романтического героя, мелодраматические черты в спектакле «Маскарад». Драматургия Н.В. Гоголя: театрально-эстетические взгляды, особенности драматургии «Игроков», «Ревизора». Драматургия И.С. Тургенева: «Нахлебник» (1848) и «Холостяк» (1849), методы создания атмосферы действия.			
	Общая характеристика и основные тенденции развития театральной культуры России во второй половине XIX века. Появление антрепризы в русском театре. Творчество великих русских артистов М.С. Щепкина. М.Н. Ермоловой. Реализм на русской сцене.			
	<i>Драматургия А.Н. Островского:</i> создание русского национального репертуара, сатирические комедии, драмы, бытовые и исторические пьесы, система образности, конфликты, характеры, значение понятия «Авторская режиссура». Анализ спектакля «Гроза» (1859 г.).			
	Драматургия А.К. Толстого и развитие исторической драмы в России: драматическая трилогия: «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Федор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870): создание историко-археологического постановочного стиля.			
	Драматургия М.Е. Салтыкова-Щедрина: театрально-эстетические взгляды, своеобразие драматургической структуры пьес, значение внесценических персонажей. «Живой труп» (1900): отказ от традиционных драматургических и сценических приемов.			
Тема 11.	Содержание	14		
Театральное	Специфика актуально-исторической ситуации рубежа столетий и уникальность материальной			
искусство рубежа	культуры Западной Европы. Символистская теория и драматургическая практика			
XIX-XX BB. B	М. Метерлинка. Крупнейшие драматурги скандинавского театра: творчество Х. Ибсена,			
Западной Европе и	А. Стриндберга. Натуралистическая теория и пьесы Г. Гауптмана. Открытие Байрейтского			
России	театра, 1876 г. Драматургия английского театра: творчество Б. Шоу, Д. Голсуорси.			
	Февральская и Октябрьская революции и русский театр. Театральные поиски			
	К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. «Система» К.С. Станиславского как			
	инновационная теория и методика развития театрального искусства. Создание Московского			
	художественного театра в 1898 г., первая постановка «Царь Федор Иоаннович».			

r						
	А.П. Чехов: трактовка сценического пространства, двойной смысл принципа «четвертой					
	стены», световая и звуковая партитура. Постановки в МХТ пьес «Чайка» (1898), «Дядя Ваня»					
	(1899), «Три сестры», «Вишневый сад» (1904).					
	«Товарищество новой драмы» в Херсоне и «условный театр» В.Э. Мейерхольда (анализ					
	произведения «Маскарад»). Теория и эстетика театрального искусства А.Я. Таирова и его					
	камерный театр.					
	Декрет «Об объединении театрального дела». Организация в 1919 году в Петрограде					
	Большого драматического театра (БДТ). Деятельность А. Блока, М. Андреевой, М. Горького.					
	Возвращение русского театра к классической драматургии. «Система представлений»					
	и спектакли Е.Б. Вахтангова (репертуар, постановочные принципы, концепция «театра					
	эмоционально насыщенных форм», воспитание синтетического актера).					
	Специфика театрального костюма рубежа столетий в Западной Европе и России.					
Тема 12.	Содержание	32				
Театр XX века:	Своеобразие актуально-исторической ситуации и своеобразие материальной культуры	32				
драматургические	XX века. Общая характеристика западноевропейских драматургических концепций: «Новая					
концепции						
Западной Европы	драма» (аналитическая композиция, анфиладный принцип открывания тайн семьи,					
	персонажей); символистский театр (преображение обыденного слова под воздействием					
и России	ассоциативных связей и настроения; эффект присутствия неизвестного на сцене театра посредством молчания и лаконичной композиции).					
	1 /					
	<i>Теория «Эпического театра»</i> («эффект отчуждения», принцип внушения зрителю					
	критической позиции; <i>принципы «Театра жестокости»</i> (активное введение человека					
	в состояние зрителя при помощи специфических техник, использование религиозно-					
	обрядового материала древневосточной традиции, мистерии европейской античности,					
	древнеамериканские культы).					
	Постановки «театра абсурда»: драматургия Э. Ионеско (1912–1994) и С. Беккета (1906–					
	1989), языковые игры, непосредственное явление абсурдной реальности; ориентированность					
	на человека вообще, вне социальной конкретики.					
	Русский театр ХХ века: своеобразие актуально-исторической ситуации и уникальность					
	театральной культуры России XX века. Драматургия и социалистический реализм:					
	М. Горький и театр 1930-х годов.					
	Художественные направления, идеологическая позиция, творческие принципы, репертуар,					
	режиссура, художники, артисты.					
	12					

Патриотическая и идеологическая функция театра в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.).

Русское театральное искусство второй половины XX века. Театральная «оттепель» 1950-х годов: гастроли зарубежных театров. Русский театр 1970–1980-х годов: тенденция к синтезу сценических традиций и индивидуальные режиссерские концепции (образование и эстетические принципы театра «Современник» (1957) и деятельность О.Н. Ефремова, спектакли А.В. Эфроса в ЦДТ, режиссерская школа Г.А. Товстоногова в БДТ им. М. Горького, Ю.П. Любимов и создание Театра драмы и комедии на Таганке – театрально-эстетические принципы, репертуар, спектакли, актеры).

Появление в России театров-студий. Экспериментальные театры. «Табакерка» О.П. Табакова. «Мастерская» П.Н. Фоменко. Создание Всероссийского объединения «Творческие мастерские».

Современный русский театр 1980-х – 2000-х годов: студийное движение, эксперименты в области театрального языка, «постмодернистские» тенденции в истолковании классики. Театральные фестивали и конкурсы как мировое культурное явление («Золотая маска», «Золотой софит», «Хрустальная Турандот»).

Общая характеристика российского театра рубежа XX–XXI веков. Особенности жанра «моноспектакль» на материале анализа моноспектакля «Оскар и Розовая дама» (2005, Театр им. Ленсовета, режиссер В. Пази, актриса А. Фрейндлих)»; техника вербатим и документальный театр как современный жанр театрального искусства; уличный театр; визионерский театр и другие.

Развитие театральной культуры в Сибири. Совместное чтение и критический разбор рецензий на современные театральные постановки красноярских театров (Театр оперы и балета, Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина, Красноярский театр юного зрителя, Красноярский театр музыкальной комедии, Дом актера, «Наш театр» и т.п.).

4. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО КУРСА

4.1. Требования к минимальному материальнотехническому обеспечению

Реализация междисциплинарного курса предполагает наличие учебного кабинета по МДК 01.02. «История театра и материальной культуры» и проводится в кабинете «История искусств и мировой культуры».

Оборудование учебного кабинета и рабочих мест кабинета «История искусств и мировой культуры»:

- классная доска;
- рабочее место преподавателя;
- посадочные места для студентов;
- компьютер;
- презентационное оборудование (экран, проектор);
- колонки.

Средства обучения:

- 1. Иллюстративный материал: репродукции работ известных художников.
- 2. Работы мастеров на выставках и в музеях.
- 3. Видеоматериал.

4.2. Информационное обеспечение обучения

МДК .01.02 «История театра и материальной культуры»

Основные источники:

- 1. Базанов, В.В. Сцена XX века: учебное пособие. Л.: Искусство, 1990.-240 с.
- 2. Барбой, Ю.М. К теории театра: учебное пособие. СПб.: Санкт-Петербургская гос. академия театр. искусства, 2008. 238 с.
- 3. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра: в 12 т. М.: Едиториал УРСС, 2012.

- 4. Бояджиев, Г.А. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М.: Просвещение, 2001. 336 с.
- 5. Бураченко, А.И. История театра и кино: практическое пособие для вузов, 2-е изд. М.: изд-во «Юрайт», 2019; Кемерово: КемГИК. 47 с.
- 6. Гвоздев, А.В. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. М: 2003. 220 с.
- 7. Дмитриевский, В.А. Основы социологии театра. История, теория, практика: учеб. пособие. М.: 2015.
- 8. История русского театра. M.: Эксмо, 2011. 480 c.
- 9. Мокульский, С.С. История западноевропейского театра. М.: Лань, 2011. 752 с.
- 10. Станиславский, К.А. Моя жизнь в искусстве. М.: Просвещение, 2001. 548 с.
- 11. Театр: Энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. 320 с.

Дополнительные источники:

- 1. Анненский, И.Ф. История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003.
- 2. Богданова, П. Георгий Товстоногов: «роман жизни» // Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 79–108.
- 3. Богданова, П. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 176 с.
- 4. Богодарова, H.A. Театр мистерии и город в Англии в XIV-первой половине XV в. Режим доступа: http://annales.info/evrope/england/misterii.htm
- 5. Бояджиев, Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М.: Образование, 2000. 342 с.
- 6. Брехт, Б. Театр. (Пьесы. Статьи. Высказывания.) в 5 т. М., 1998. 458 с.
- 7. Вайтман, С.Т. Драматургический диалог. М.: УРСС, 2003.
- 8. Варнеке, Б.В. История античного театра. Одесса: Студия Негоциант, 2003.
- 9. Васильев, А.К. История моды (серии книг «Carte postale»). Выпуски 1–17. М., 2011.
- 10. Введение в театроведение. М., 2011.

- 11. Вернеке, Б. История русского драматического театра: В 7 т. М.: Искусство, 2004.
- 12. Гальцова, Е. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М., 2012.
- 13. Гвоздев, А. Из истории театра и драмы. М.: 2012.
- 14. Гвоздев, А. Театральная критика: Статьи. Рецензии. Выступления. 2003. 220 с.
- 15. Гительман, Л.И. Зарубежное актерское искусство XIX века. Франция, Англия, Испания, США. СПб., 2002.
- 16. Дмитриев Ю.А. История русского и советского драматического театра (от истоков до современности): учеб. пособие для институтов и училищ / Ю.А. Дмитриев. М.: Просвещение, 1986. 159 с.
- 17. Елькина, М. Путешествие в мир театра. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
- 18. Захаржевская, Р.В. История костюма. М.: Рипол-классик, 2008.
- 19. Иллюстрированная история мирового театра / пер. с англ. под ред. Джона Рассела Брауна. М., 1999.
- 20. История зарубежного театра / Под ред. Бояджиева. В 4 томах. М., Просвещение, 1981.
- 21. История и теория литературы, театра и кинематографа [Электронный ресурс: электронный учебно-методический комплекс] / О.А. Карлова; кол. авт. Сибирский федеральный университет, 2007.
- 22. Кагарлицкий, Ю.И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения. Тенденции и традиции. М.: Искусство, 2001.
- 23. Кидд Мэри Т. Сценический костюм: Уникальное иллюстрированное руководство по изготовлению профессиональных сценических костюмов. М.: Арт-Родник, 2002.
- 24. Колязин, В.Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002.
- 25. Кузьмин, А.И. У истоков русского театра: Книга для учащихся. М., Просвещение, 1984.
- 26. Кун, Н. Легенды и Мифы древней Греции. М.: Просвещение, 2005. 387 с.
- 27. Липовецкий, М., Боймерс, Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М.: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

- 28. Львов-Анохин, Б. Мастера Большого театра. М., 1997. 435 с.
- 29. Мацевич, А.А. Август Стриндберг. Жизнь и творчество (1849–1912). М.: ИМЛИ РАН, 2003.
- 30. Михалевский, Д.В. Неизвестная античность: великий миф о великой трагедии. СПб.: Алетейя, 2005.
- 31. Мокульский, С. История западноевропейского театра. М.: 2011.
- 32. Немирович-Данченко, В. Рождение театра. М., 1999. 273 с.
- 33. Образцова, А. Произошла ли «революция» в английском театре? Сб.: Современный английский театр. М.: Просвещение, 2000. 238 с.
- 34. Павленко, А. Теория и театр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. университета, 2006.
- 35. Паушкин, М. Средневековый театр. М.: Просвещение, 2000. 230 с.
- 36. Пиотровский, Анд., Гвоздев, А. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.: 2013.
- 37. Плаксина-Флеринская, Э.Б., История костюма: стили и направления, 2010.
- 38. Поляков, М. О театре. Поэтика, семиотика, теория драмы. М.: А.Д. и театр, 2000.
- 39. Русский драматический театр: энциклопедия / Под. общ. ред. М.И. Андреева, Н.Э. Звенигородской, А.А. Мартыновой, Е.Ю. Бегляровой. М., 2001. 568 с.
- 40. Смолина, К. Сто великих театров мира. М.: Вече, 2001. 365 с.
- 41. Станиславский, К. Моя жизнь в искусстве. М.: Просвещение, 2001. 548 с.
- 42. Статьи по истории театра. Первые русские придворные комедианты. M.: 2016.
- 43. Театр под открытым небом // Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 210–221.
- 44. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий. М.: 2000.
- 45. Театр: Энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. 320 с.
- 46. Театральная жизнь России в эпоху Елизаветы Петровны: документальная хроника, 1741–1750. М.: Наука, 2003.

- 47. Тинина, З.П. История европейского театра от Античности до Новейшего времени / учеб.-метод. пособие. Часть 1. Волгоград, 2005.
- 48. Товстоногов, Г. Зеркало сцены. Л., 2001. 73 с.
- 49. Эслин, М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010.
- 50. Этюды о Мольере. Мизантроп. Опыт нового анализа пьесы и обзор созданной ею школы. М.: 2016.

Интернет-ресурсы

- 1. «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Огюстен-Бомарше. Перевод Н.М. Любимова. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/b/bomarshe/bomarshe_1.html
- 2. «Братья» Теренций. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/TERENCIJ/teren1_6.txt
- 3. «Брюзга» Менандр. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/MENANDR/menandr1_1.txt
- 4. «Буря» Уильям Шекспир. Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt
- 5. «Волшебная флейта» (Ингмар Бергман, 1975, Оперный театр Дроттнингхольм). Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3767790
- 6. «Волшебная флейта» (Мартин Кушей, 2007, Цюрихская опера) Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3297229
- 7. «Волшебная флейта» (Пьер Оди, 2006, Зальцбург). Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3289260
- 8. «Волшебная флейта» (Уильям Кентридж, 2011, Театр Ла Скала)

 Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4907555
- 9. «Гамлет» (1948) реж. Лоуренс Оливье. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3504307
- 10. «Гамлет» (1964) реж. Григорий Козинцев. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4305521
- 11. «Генрих VIII». Уильям Шекспир. Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/genry8.txt
- 12. «Гораций» Пьер Корнель. Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel1 3.txt
- 13. «Двенадцатая ночь, или Как вам будет угодно» Уильям Шекспир. Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/12th_1.txt_with-big-pictures.html

- 14. «Жизнь есть сон» П. Кальдерон де ла Барка. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEZIQ/KALDERON/calderon2_1.txt
- 15. «Ипполит» Еврипид. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_4.txt
- 16. «Король Лир» Уильям Шекспир. Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_lear6.txt_with-big-pictures.html
- 17. «Мандрагора» Никколо Макиавелли. Режим доступа: http://az.lib.ru/m/makiawelli_n/text_1520_mandragora.shtml
- 18. «Медея» Сенека. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/solowxew_s_m/text_0100.shtml
- 19. «Облака» Аристофан. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOFAN/aristofan1_1.txt
- 20. «Орест» Еврипид. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2_5.txt
- 21. «Орестея» Эсхил. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/ESHIL/
- 22. «Поэтика» Аристотель. Режим доступа: http://philologos.narod.ru/classics/aristotel_poe.htm
- 23. «Собака на сене» Лопе де Вега. Режим доступа: http://www.lib.ru/DEVEGA/vega2.txt
- 24. «Тартюф» Мольер. Режим доступа: http://www.lib.ru/MOLIER/tartuf2.txt
- 25. «Федра» Жан Расин. Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin1_05.txt
- 26. «Хвастливый воин» Плавт. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/PLAVT/plavt1 2.txt
- 27. «Электра» Софокл. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/SOFOKL/electra.txt
- 28. Comedia dell'Arte. Режим доступа: http://italia-mia.narod.ru/commediadellarte.html
- 29. Jupp E. The rise of democratic theatre. Available at: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatredance/features/the-rise-of-democratic-theatre-1942833.html
- 30. Verbatim theatre: the people's voice? Available at: http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/15/verbatim-theatre-aftermath
- 31. Адамов А. Весна семьдесят первого. Режим доступа: http://istmat.info/files/uploads/27643/commune_a-adamow.pdf
- 32. Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/

- 33. Аудиозапись спектакля «Гамлет» театра на Таганке (реж. Ю. Любимов, в роли Гамлета В. Высоцкий). Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1407874
- 34. Балашов Н.И., Степанов Г.В. Испанская литература XVII в. Драматургия. Режим доступа: http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/balashov-stepanov-ispaniya/dramaturgiya.htm
- 35. Беккет С. В ожидании Годо. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4427205
- 36. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис пресс, 2004. Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Bentley/life_dr/
- 37. Боянус К.С. Средневековый театр. Режим доступа: http://www.binetti.ru/collectio/liturgia/bojanus.shtml
- 38. Брехт Б. Добрый человек из Сычуани. Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/BREHT/breht3_3.txt
- 39. Брехт Б. Теория эпического театра. Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt_with-big-pictures.html
- 40. Брехт Б. Трехгрошовая опера. Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/BREHT/breht1_2.txt
- 41. Быков М., Никитина А. Средневековый театр. Актеры и жанры.

 Режим доступа: http://art.1september.ru/article.php?ID=200800603
- 42. В ожидании Годо (реж. Ю. Бутусов). Постановка театра им. Ленсовета. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1338692
- 43. Великие театры мира: 1. Театр в Эпидавре, 2. Комеди Франсез, 3. Королевский Шекспировский театр, 4. Бургтеатр, 5. Пикколо Театро ди Милано, 6. Дойчес театр, 7. Драматен, 8. Берлинер Ансамбль. Режим доступа: https://www.youtube.com/playlist?list=PLj-7_Q5X-9B-Xxzk-5uxj-No6ehsJ2MUz
- 44. Григорьянц Т.А. Семиотика сценического текста. Режим доступа: http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/304/image/304_066-069.pdf
- 45. Гроссман Л. О природе театральной критики. Режим доступа: http://ptj.spb.ru/archive/67/memory-of-profession-67/o-prirodeteatralnoj-kritiki/
- 46. Давыдова М. Театр английского Возрождения. Лекционный курс на проекте «Arzamas academy» Режим доступа: http://arzamas.academy/courses/5

- 47. Драма // Театральная энциклопедия. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_100.php
- 48. Драма. Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/DR AMA.html
- 49. Драматургия. Тикамацу Мондзаэмон. Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/ivl/vl5/Vl5-5792.htm
- 50. Дунаева Е.А. История средневекового театра. Режим доступа: http://hyperlib.libfl.ru/search_course.php?details=1&filos=&fil=on&art=&idprogramm=8
- 51. Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~istlit/books/Zhuravlyova_Russkaya_dram a_i_literaturny_protsess.pdf
- 52. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Театр А.Н. Островского: книга для учителя. Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~istlit/books/Zhuravlyova_Nekrasov-Teatr Ostrovskogo.pdf
- 53. Захаров Н.В., Марков В.С. 450 лет Кристоферу Марло // Современники Шекспира. Электронное научное издание. Режим доступа: http://around-shake.ru/news/4706.html
- 54. Ионеско Э. Лысая певица. Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/m/maslow_a_a/balds.shtml
- 55. Ионеско Э. Носорог. Режим доступа: http://www.lib-drama.narod.ru/ionesco/nosorog.html
- 56. Испанская культура эпохи Возрождения. Режим доступа: http://world_history_encyclopedy.academic.ru
- 57. История моды: 1. Античность. Римское изящество; 2. Благородный облик Средневековья; 3. Парики и прекрасные кружева; 4. Революция и мода; 5. XX Век Свобода в Одежде. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=LhaEom2G_xY
- 58. Как написать рецензию на спектакль. Режим доступа: http://www.kakprosto.ru/kak-47708-kak-napisat-recenziyu-na-spektakl
- 59. Коварство и любовь. Ф. Шиллер. В переводе Н. Любимова. Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/sh/shiller/shiller_2.html
- 60. Комедия дель арте. Режим доступа: http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st023.shtml

- 61. Комментарии А. Тарковского к спектаклю «Гамлет». Режим доступа: http://www.youtube.com/watch?v=dswRWrch3xc
- 62. Луков Вл. А. Кальдерон Педро, испанский современник Шекспира // Современники Шекспира. Электронное научное издание. Режим доступа: http://around-shake.ru/personae/4099.html
- 63. Луков Вл. А. Лопе де Вега, испанский современник Шекспира. Режим доступа: http://around-shake.ru/personae/4368.html
- 64. Мейерхольд Вс. Собрание сочинений. Режим доступа: http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/
- 65. Мюзикл. Режим доступа: http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/b2a15c03-fc5a-322b-2b1b-5f01767728e6/1010534A.htm
- 66. Никитин А. Театр эпохи Возрождения. Виды театра итальянского Возрождения. Режим доступа: http://art.1september.ru/view_article.php?ID=200900402
- 67. Опера. История возникновения и развития. Режим доступа: http://musbooks.ru/publications/articles/articlopera/articlopera_7.htm 1
- 68. Персональный сайт Е. Гришковца. Режим доступа: http://odnovremenno.com/
- 69. Родионов А. «Вербатим» реальный диалог на подмостках. Режим доступа: http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyy-dialog-na-podmostkah
- 70. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейрхольда. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4374122
- 71. Сайт «Коляда-театра» Режим доступа: http://www.kolyada-theatre.ru/
- 72. Сайт театра «Практика». Режим доступа: http://praktikatheatre.ru/
- 73. Сайт Teaтpa.doc Режим доступа: http://www.teatrdoc.ru/
- 74. Славский Р. Искусство пантомимы. Режим доступа: http://slavskii.narod.ru/HTML/DE_31.htm
- 75. Спектакль «Гамлет», реж. Ю. Бутусов. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4724907
- 76. Театр [Электронный ресурс]: энциклопедия. М.: Кордис энд Медиа, 2005. Т 1. Балет. Т. 3. Драма.
- 77. Театр «общих мест» и границы театральности. Материалы круглого стола. Режим доступа: http://theatrummundi.org/material/theatre-as-common-place/

- 78. Театр в эпоху романтизма. Режим доступа: http://www.publiclibrary.ru/readers/beauty/teatr-v-epohu-romantizma.htm
- 79. Театр Средневековья. Режим доступа: http://club-edu.tambov.ru/vjpusk/vjp086/rabot/40/str3teatr.html
- 80. Театр и драматургия Японии. Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/ivl/vl4/vl4-5282.htm
- 81. Телевизионная программа «Иннокентий Смоктуновский против князя Мышкина». Режим доступа: http://rutv.ru/brand/show/id/10480
- 82. Тронский И.М. История античной литературы. Режим доступа: http://www.centant.spbu.ru/sno/lib/tron/index.htm
- 83. Фрагмент спектакля «Гамлет» А. Тарковского. Режим доступа: http://tarkovskiy.su/kino/Hamlet.html
- 84. Черноземова Е.Н., Захаров Н.В. Кристофер Марло // Современники Шекспира. Электронное научное издание. Режим доступа: http://around-shake.ru/personae/3776.html
- 85. Что такое вербатим? Режим доступа: http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/
- 86. Эгри Л. Искусство драматургии. Режим доступа: http://teatre.com.ua/upload/all/lib/iskustvo_dramaturgii.pdf
- 87. Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/
- 88. «Волшебная флейта» (Пьер Оди, 2006, Зальцбург). Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3289260
- 89. «Волшебная флейта» (Уильям Кентридж, 2011, Театр Ла Скала)

 Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4907555
- 90. «Гамлет» (1948) реж. Лоуренс Оливье. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3504307
- 91. «Гамлет» (1964) реж. Григорий Козинцев. Режим доступа: http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4305521
- 92. «Генрих VIII». Уильям Шекспир. Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/genry8.txt
- 93. «Гораций» Пьер Корнель. Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/KORNEL/kornel1_3.txt
- 94. «Двенадцатая ночь, или Как вам будет угодно» Уильям Шекспир. Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/ 12th_1.txt_with-big-pictures.html
- 95. «Жизнь есть сон» П. Кальдерон де ла Барка. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEZIQ/KALDERON/calderon2_1.txt

- 96. «Ипполит» Еврипид. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_4.txt
- 97. «Король Лир» Уильям Шекспир. Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_lear6.txt_with-big-pictures.html
- 98. «Мандрагора» Никколо Макиавелли. Режим доступа: http://az.lib.ru/m/makiawelli_n/text_1520_mandragora.shtml
- 99. «Медея» Сенека. Режим доступа: http://az.lib.ru/s/solowxew_s_m/text_0100.shtml
- 100. «Облака» Аристофан. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOFAN/aristofan1_1.txt
- 101. «Орест» Еврипид. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid2_5.txt
- 102. «Орестея» Эсхил. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/ESHIL/
- 103. «Поэтика» Аристотель. Режим доступа: http://philologos.narod.ru/classics/aristotel_poe.htm
- 104. «Собака на сене» Лопе де Вега. Режим доступа: http://www.lib.ru/DEVEGA/vega2.txt
- 105. «Тартюф» Мольер. Режим доступа: http://www.lib.ru/MOLIER/tartuf2.txt
- 106. «Федра» Жан Расин. Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin1_05.txt
- 107. «Хвастливый воин» Плавт. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/PLAVT/plavt1 2.txt
- 108. «Электра» Софокл. Режим доступа: http://www.lib.ru/POEEAST/SOFOKL/electra.txt

4.3. Организации образовательного процесса

Занятия по МДК 01.02 «История театра и материальной культуры» проводятся в группах по 10–15 человек в специально оборудованном учебном кабинете и направлены на теоретическую подготовку.

4.4. Кадровое обеспечение образовательного процесса

Требование к квалификации педагогических кадров, обеспечивающих обучение по учебной дисциплине: высшее профессиональное образование.

Контрольно-оценочные материалы для текущего контроля успеваемости и промежуточной аттестации студентов по МДК.01.02 «История театра и материальной культуры»

Типовые задания для текущего контроля успеваемости и для проведения промежуточной аттестации

№ Задания	Проверяемые результаты обучения	Текст задания	Критерии оценки
1	Уметь применять теоретические знания истории театра и материальной культуры при воплощении художественного замысла.	1) подготовка и представление творческой работы.	1) полное раскрытие темы; определение глубины и содержания знаний по теме; 2) умение делать самостоятельные выводы по теме; 3) владение источниками информации; 4) грамотная подготовка, создание и представление презентации.
2	Знать особенности творческой работы в составе постановочного коллектива.	1) написание эссе.	1) полное раскрытие темы; определение глубины и содержания знаний по теме; 2) умение делать самостоятельные выводы по теме; 3) проведение процедуры само- и взаимооценивания.
3	Знать историю театра и костюма.	1) разработка презентации на заданную тему (основные исторические формы и этапы развития театрального искусства); 2) вопросы промежуточной аттестации —	1) полное раскрытие темы, определение глубины и содержания знаний по теме; 4) владение терминологическим аппаратом по истории театра; 3) владение источниками информации; 4) умение делать самостоятельные выводы

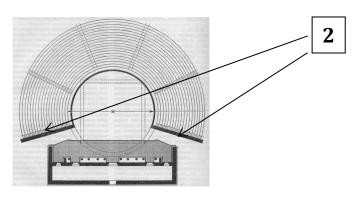
		письменное выполнение; 3) выполнени е тестовых заданий на заданную тему — письменное выполнение; 4) реферировани е литературы; 5) написание рефератов	по теме; 5) грамотная подготовка, создания и представление презентации; 6) соблюдение требований оформления письменной работы.
		(сравнительная характеристика своеобразия театра и материальной культуры определенных эпох	
4	Знать опыт классического художественного наследия и современной художественной практики	и др.). 1) подготовка конспектов выступлений на семинарских занятиях; 2) разработка презентации на заданную тему; 3) сравнитель ная характеристика своеобразия театра и материальной культуры определенной эпохи; 4) подготовка докладов, сообщений, рефератов, написание творческой работы: составление кроссвордов, буклетов.	1) участие в работе семинара: подготовка конспектов, выступлений на семинаре, рефератов, выполнение заданий; 2) умение делать самостоятельные выводы по теме; 3) владение источниками информации.

Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины

Пример тестовых материалов для текущего контроля успеваемости. Тест готовится преподавателем, читающим лекции, и полностью соответствует содержанию той теме, по которой проводится контрольное измерение. Тест включает в себя вопросы в разной форме: открытой и закрытой. Виды тестовых заданий: выбрать правильный ответ на предложенный вопрос, вписать термин, определение которого дано, узнать на изображении кадры ИЗ визуальном шедевра мирового театрального искусства, соотнести два ряда понятий (например, название театральной постановки и стилевое направление и т.д.), соотнести теоретическую концепцию театрального искусства с именем автора и др. Тест предлагается на контрольных занятиях в период проведения текущего контроля. Время ответов на тест – 1 минута на 1 вопрос.

Варианты тестовых вопросов:

- 1. Термин, который Аристотель использовал в произведении «Поэтика» для обозначения сути театрального искусства, заключающейся в подражании жизненным ситуациям.
- 2. Название композиционной части античной трагедии, во время которой происходит выход хора на орхестру и поется вступительная песня хора. Также это часть сценического пространства древнегреческого амфитеатра, обозначенная на картинке цифрой «2».



- 3. Древнегреческий драматург, который писал трагедии, увеличил количество актеров на сцене до трех, представлял в своих произведения мужественных и решительных персонажей, готовых воспротивиться судьбе, чаще всего женщин:
 - а) Эсхил;
 - б) Софокл;
 - в) Еврипид;
 - г) Аристофан.
- 4. Выберете из списка жанры средневековой драматургии:
 - а) комедия дель арте;
 - б) ученая комедия;
 - в) миракль;
 - г) фарс;
 - д) моралите;
 - е) водевиль.
- 5. Название театра, с которым связана большая часть творческого пути Уильяма Шекспира, реконструированный в современном Лондоне.
- 6. Стиль актерской игры во французском театре классицизма:
 - а) декламационный;
 - б) психологический;
 - в) масочный.
- 7. Древнегреческий Бог, из религиозных культов служения которому родилось драматическое искусство.
- 8. Название персонажа-абстракции, который в средневековых моралите представал перед зрителями со своим атрибутом апельсином.
- 9. В древнерусской театральной культуре название деревянной будки, в которой скоморохи показывали лубочные рисованные истории.
- 10. Принципы театра по Константину Станиславскому:
 - а) «четвертая стена»;
 - б) активное использование светомузыки;
 - в) вживание актера в роль через обращение к личному опыту;
 - г) реконструкция принципов античного театра;

- д) обновление репертуара драматического театра современные авторы;
- 11. Назовите, как минимум, три черты, характеризующие драматургию рубежа XX–XXI веков в целом.
- Придумайте свой вариант костюмов для персонажей произведения «Синяя птица» Мориса Метерлинка, как Молоко, Хлеб, Вода, Насморк, Великие Радости, Хранительницы детей, Время (два на выбор). образом Поясните, каким ЭТИ костюмы раскрывают существенные характеристика данных персонажей.
- 13. Прием в древнеримской драматургии, допускающий объединение сюжетных линий двух и более греческих пьес в одной пьесе.
- 14. Предводитель хора в античном театре.
- 15. Название кульминационной части древнегреческой комедии, в которой происходил спор двух конфликтующих сторон.
- 16. Художественное течение рубежа XIX–XX веков, к которому относят творчество Мориса Метерлинка:
 - а) модерн
 - б) импрессионизм
 - в) символизм
 - г) реализм
- 17. Законы классицистического театра, разработанные Франсуа д'Обиньяком:
 - а) единство времени;
 - б) единство персонажей;
 - в) единство места;
 - г) единство действия;
 - д) единство стиля.
- 18. Понятие, буквальный перевод которого с латинского на русский язык звучит как «козлиная песнь».
- 19. В драме Антона Чехова «Три сестры» есть эпизод с городским пожаром, который часто рассматривают как символическое событие. Обозначьте, в какой момент развития действия происходит пожар и предложите интерпретацию данного символического эпизода.

20. Напишите название пьесы и ее автора, в постановке (МХАТ, 1908) которой участвовали эти персонажи. Назовите этих персонажей







Примерный перечень вопросов промежуточной аттестации. Промежуточная аттестация проводится в устной форме. Студент получает билет, состоящий из двух вопросов: первый вопрос носит обобщенный теоретический характер, второй вопрос предполагает анализ произведения театра, который был просмотрен в процессе самостоятельного изучения теоретического материала либо в качестве демонстрационного материала на лекциях.

- 1. Общая характеристика восточного театра (на примере театра Японии: придворные и храмовые музыкально-хореографические представления, театр Но, театр Кабуки).
- 2. Общая характеристика античного театра Древней Греции (происхождение древнегреческой драмы из культа Диониса, архитектура древнегреческого театра).
- 3. Происхождение и развитие древней греческой трагедии и комедии: особенности жанра и стиля, сценические нововведения.
- 4. Своеобразие мужского и женского костюмов в Древней Греции и Древнем Риме.
- 5. Общая характеристика театра Средневековья. Гистрионы, жанры и виды средневекового театра.

- 6. Общая характеристика театральных элементов средневековой русской материальной культуры: древнеславянский обряд, скоморохи, устная народная драма (сюжеты, жанры и художественные особенности).
- 7. Своеобразие мужского и женского костюмов в Средние века и эпоху Возрождения.
- 8. Принципы драматургии стиля барокко Западной Европы XVII века.
- 9. Принципы драматургии стиля классицизм Западной Европы XVII века.
- 10. Своеобразие мужского и женского костюмов в театре барокко и классицизма Западной Европе и России.
- 11. Общая характеристика театра эпохи Просвещения: Д. Дидро как теоретик и практик («Парадокс об актёре»), просветительская трагедия Вольтера. Создание русского национального театра под дирекцией А.П. Сумарокова (1756).
- 12. Драматургия стиля романтизм в Западной Европе и России: анализ произведений В. Гюго («Эрнани»). Теория романтической драмы.
- 13. Драматургия стиля реализм в западноевропейской и русской драматургии.
- 14. Особенности мужского и женского костюмов в театре XIX века в Западной Европе и России.
- 15. Общая характеристика театрального искусства XIX века в России. Специфика драматургии русской комедии (драматургия А.С. Грибоедова). «Горе от ума» (1824).
- 16. Театр XX века: драматургические концепции Западной Европы и России, общая характеристика западноевропейских драматургических концепций.
- 17. «Новая драма» (аналитическая композиция, анфиладный принцип открывания тайн семьи, персонажей). Символистский театр: общая характеристика.
- 18. Теория «эпического театра»: общая характеристика. Принципы «Театра жестокости» (активное введение человека в состояние зрителя при помощи специфических техник, использование религиозно-обрядового материала

- древневосточной традиции, мистерии европейской античности, древнеамериканские культы).
- 19. Постановки театра абсурда (драматургия Э. Ионеско (1912–1994) и С. Беккета (1906–1989), языковые игры, непосредственное явление абсурдной реальности; ориентированность на человека вообще, вне социальной конкретики).
- 20. Русский театр XX века: своеобразие актуальноисторической ситуации и уникальность материальной культуры России XX века. МХТ и художники «Мира искусства». Октябрьская революция и театр. Организация Большого драматического театра и его первые сезоны.
- 21. Драматургия и социалистический реализм: М. Горький и театр 1930-х годов. Художественные направления, идеологическая позиция, творческие принципы, репертуар, режиссура, художники, артисты.
- 22. Патриотическая и идеологическая функция театра в годы Великой Отечественной войны (1941–1945 гг.).
- 23. Театральная «оттепель» 1950-x годов: гастроли зарубежных образование театров, И эстетические принципы театра «Современник» (1957),деятельность О.Н. Ефремова (1927–2000), спектакли А.В. Эфроса (1925–1987) в ЦДТ Г.А. Товстоногов (1913– 1989) и БДТ им. М. Горького.
- 24. Русский театр 1970-х первой половины 1980-х годов.
- 25. Современный русский театр 1980–2000-х годов: студийное движение, эксперименты в области театрального языка, «постмодернистские» тенденции в истолковании классики.

Творчество отдельных драматургов, анализ произведений, характеристика жанров и т.д.:

- 1. Творчество великих греческих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида, комедиографа Аристофана.
- 2. Особенности античного театра Древнего Рима: творчество Тита Макция Плавта, комедии Публия Теренция.

- 3. Становление и развитие светского театра в эпоху Средневековья (определение новых жанров фарса, соти, моралите XV–XVI вв.).
- 4. Новый тип театрального здания в истории культуры эпохи Возрождения. Ученый театр (Commediaerudita) и площадной импровизационный театр масок (Commedia dell'arte).
- 5. Творчество Лопе де Вега реформатора испанского театра (трактат «Новое искусство сочинения комедий в наши дни», 1609 г.).
- 6. Периодизация и характеристика творчества Уильяма Шекспира.
- 7. Анализ драматических произведений П. Корнеля, Ж. Расина (на выбор).
- 8. Анализ драматургического произведения Ж.-Б. Мольера «Тартюф».
- 9. Творчество П.-О. Бомарше «Севильский цирюльник», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Виновная мать».
- 10. Русская комическая опера XVIII века: обращение к фольклору и народной песне, новые темы и герои. Драматургия Д.И. Фонвизина «Недоросль» (1781).
- 11. А.С. Пушкин и театр: «Борис Годунов» (1825), «Маленькие трагедии» (1830), «Русалка» (1829–1832).
- 12. Драматургия М.Ю. Лермонтова: влияние Д.-Г. Байрона и Ф. Шиллера. Эволюция романтического героя. Мелодраматические черты. «Маскарад».
- 13. Драматургия Н.В. Гоголя: театрально-эстетические взгляды, особенности драматургии «Игроки», «Ревизор».
- 14. Драматургия И.С. Тургенева: «Нахлебник» (1848) и «Холостяк» (1849), методы создания атмосферы действия.
- 15. Драматургия А.Н. Островского: создание русского национального репертуара, сатирические комедии, драмы, бытовые и исторические пьесы, система образности, конфликты, характеры, значение понятия «Авторская режиссура».

- 16. Драматургия М.Е. Салтыкова-Щедрина: театральноэстетические взгляды, своеобразие драматургической структуры пьес, значение внесценических персонажей. «Живой труп» (1900): отказ от традиционных драматургических и сценических приемов.
- 17. Символистская теория и драматургическая практика М. Метерлинка.
- 18. Театральное искусство рубежа XIX–XX вв. Западной Европы и России: драматурги скандинавского театра (творчество X. Ибсена, А. Стриндберга).
- 19. Натуралистическая теория и пьесы Г. Гауптмана.
- 20. Драматургия английского театра: творчество Б. Шоу, Д. Голсуорси.
- 21. Становление искусства режиссуры: новации и творческие поиски К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.
- 22. Деятельность и художественные принципы В.Э. Мейерхольда. Открытие, первые сезоны, труппа, основные направления и линии репертуара МХТ.
- Чехов: 23. А.П. постановочные принципы западноевропейская трактовка И новая драма: сценического пространства, двойной смысл принципа стены», световая «четвертой и звуковая партитура. Постановки **MXT** пьес «Чайка» (1898), «Дядя В Ваня» (1899), «Три сестры», «Вишневый сад» (1904) (на выбор).
- 24. Театральная деятельность и спектакли Е.Б. Вахтангова (репертуар, постановочные принципы, мастера, концепция «театра эмоционально насыщенных форм», воспитание синтетического актера).
- 25. Ю.П. Любимов и создание Театра драмы и комедии на Таганке. Театрально-эстетические принципы, репертуар, спектакли, актеры.

Самостоятельная работа студентов при изучении дисциплины «История театра и материальной культуры» предполагает следующие виды:

- 1. Индивидуальные (конспектирование, реферирование литературы по теме, оформление мультимедийных презентаций учебных разделов и тем, анализ и оценивание рефератов по теме);
- 2. Групповые (проекты, подготовка докладов по актуальным темам, оформление мультимедийных презентаций учебных разделов и тем);
- 3. Просмотр видеофильмов о мировых шедеврах театрального искусства с последующим написанием рецензии;
- 4. Посещение театров города Красноярска и просмотр спектаклей как классического, так и современного репертуара.

В качестве форм и методов контроля внеаудиторной самостоятельной работы студентов используются тестирование, защита проектов и др. Средством текущего контроля успеваемости являются тестирование, рефераты, написанные на основе чтения публикаций, посвященной соответствующей проблематике.

Тема 3. Античный театр

План лекции:

- 1. Материальная культура древнегреческого общества, ее характеристика историческая обшая И периодизация. Общая характеристика развития театрального искусства в Древней Греции. Происхождение древнегреческой драмы культа Диониса. Роль театра общественно-В политической жизни Древней Греции. Архитектура актерских театра. Организация древнегреческого профессиональных товариществ, появление актеров. Основные положения философского трактата «Поэтика» Аристотеля.
- 2. Творчество великих греческих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида, комедиографа Аристофана.
- 3. Своеобразие древнегреческой трагедии: особенности жанра, сценические нововведения, трансформация образов героев. Троянский и фиванский мифологические циклы и театр. Специфика авторских драматургических форм и средств в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида.
- 4. Своеобразие древнегреческой комедии: особенности жанра, основные эстетические принципы новоаттической комедии периода эллинизма. Анализ комедийных произведений Аристофана.

Конспект лекции:

1. Материальная культура древнегреческого общества, ее характеристика и историческая периодизация. Общая характеристика развития театрального искусства в Древней Греции. Происхождение древнегреческой драмы Роль театра общественнокульта Диониса. из В политической Древней Греции. Архитектура жизни Организация древнегреческого актерских театра. товариществ, профессиональных появление актеров. Основные положения философского трактата «Поэтика» Аристотеля.

Древней Греции театральное искусство играло совершенно иную роль в социальной системе: если сегодня театр – это один из вариантов организации культурного досуга человека (наравне с кино, музеями и т.п.), то, как сообщают исследователи, а именно, Михаил Леонидович Гаспаров, в Древней Греции посещение театральных представлений являлось гражданским долгом каждого жителя полиса¹. Более того, театральные представления проводились не постоянно в течение года, а всего пару раз в год - они были частью крупных сезонных праздников в полисе – например, Малых (февраль) и Великих (сентябрь) Элевсинских мистерий, хотя постепенно к III веку до н.э. частота театральных представлений увеличивалась.

Исследователи во главе с М.Л. Гаспаровым определяют, древнегреческое театральное искусство велет от религиозных мистериальных происхождение ритуалов, которые были посвящены богу виноделия Дионису. Дело в том, что центральным жанром театрального искусства в Древней Греции была трагедия, которая переводится как «козлиная песня». Сатиры, ряженные в костюмы козлов, составляли свиту бога Диониса, во время Элевсинских мистерий они распевали песни и устраивали импровизированные игровые перебранки друг с другом, которые пользовались такой любовью у публики, выделились постепенно самостоятельное В театрализованное действие.

К V в. до н.э. (классическое искусство Древней Греции, время расцвета трагедийного театрального искусства) постановкой театральных представлений занимались профессиональные драматурги, которые обязаны были два раза в год в течение нескольких дней представлять на суд публики свои произведения — три трагедии и одну сатирову драму,

¹ **Полис** (др.-греч. πόλις,) форма государства, представлявшая собой объединение частных землевладельцев, а также граждан, занимающихся различными промыслами и ремеслами. Территория полиса обычно включала собственно городской центр и хору – прилегающую сельскохозяйственную округу.

которая носила комедийный характер и снимала пафосное напряжение, накапливавшееся во время просмотра драматических частей. В течение года драматурги со своей театральной труппой работали над подготовкой театральных представлений — финансировали их работу богатые граждане полиса (хорэги), что еще раз говорит о высокой социальной значимости этого вида искусства в Древней Греции. Основой для написания трагедийных представлений всегда выступали мифологические истории — мифы об Олимпийских богах и героях, о Троянской войне и героях Троянской войны и т.п.

Важно отметить, что если Греция формально не является родиной театра, так как театральные постановки присутствовали ранее в культуре Древнего Египта, Древнего Вавилона и других царств древности, то главный теоретический трактат о театре в истории человеческой культуры появился именно там примерно в 335 г. до н.э. Аристотель написал труд «Поэтика», который помогает современникам понять роли и значение театрального искусства в древнегреческом социуме. Аристотель что суть театра заключается обозначил, В жизненному процессу, а пришедший в театр зритель смотрит спектакль как зеркало, которое помогает ему измениться увидеть благородных людей, на которых стоит равняться; или проблемы, которые стоит решать; или плохие поступки, которые не стоит совершать в своей жизни. Подражательную суть театрального искусства Аристотель назвал термином «мимезис».

Другой важный термин, введенный Аристотелем для понимания театра — «катарсис», который означает «очищение», а подразумевает, что зритель в процессе просмотра спектакля очищается от всего неблагородного в себе. Таким образом, каждое театральное представление было ориентировано на улучшение зрителя, на рост его гражданского самосознания — ведь, как уже было сказано, мифологический сюжет, который лежал в основе любой древнегреческой трагедии, был заранее известен всем зрителям, поэтому следить за развитием сюжета было не слишком важно, важно было обратить внимание на то, какие благородные человеческие чувства постарался представить драматург в своем произведении.

Структура древнегреческого амфитеатра

С архитектурной точки зрения древнегреческие театры представляли собой полукруглые зрительные залы, расположенные под открытым небом, рассчитанные на то, чтобы вместить всех граждан полиса — наиболее крупные амфитеатры рассчитаны на то, чтобы вместить более трех тысяч зрителей (рис. 1).

Одна часть амфитеатра – расположенные полукругом ряды с местами для зрителей: распределение зрителей на рядах происходило в соответствии с социальной иерархией – богатые и знатные граждане полиса рассаживались в первых рядах, ближе к скене², а менее знатные и богатые граждане занимали дальние места в зрительном зале.

Между зрительным залом и скеной оставалось открытое полукруглое пространство – орхестра, где располагался хор.

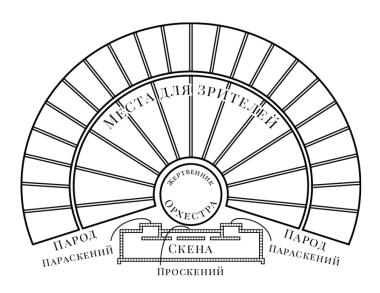


Рис. 1. Структура древнегреческого амфитеатра.

-

 $^{^{2}}$ От греч. skene, основное значение — палатка; временное деревянное сооружение для переодевания и выхода актеров.

Присутствие хора во время театрального представления – одна из главных отличительных особенностей греческого театра от римского и от театра последующих времен.

Изначально в древнегреческом театре хор представлял собой главного персонажа спектаклей, так как состоял из 12 человек, располагавшихся вокруг одного актера, стоявшего в центре на возвышающейся платформе (6 хористов с одной стороны от актера и 6 хористов с другой стороны от актера). У хора был предводитель-запевала, который именовался корифеем.

Хору была отведена большая часть текста – например, в трагедии Эсхила «Орестея» хору принадлежит 70% реплик театральном представлении, что отражалось композиционной организации Трагедия трагедии. И начиналась с «парода» - выхода хора на орхестру (обратим внимание, что в архитектурной структуре амфитеатра пародом назывались коридоры между зрительным залом и скеной, по которым хористы выходили на орхестру), - во время которого хор исполнял свою первую песню, содержанием которой обычно являлся пересказ мифологической истории, о которой пойдет речь в трагедии.

Ha сцене располагались актеры. Изначально в древнегреческом театре на скене мог стоять только один актер, но впоследствии их количество постепенно увеличивалось: трагик Эсхил расширил количество актеров до двух человек, трагик Софокл до трех человек, а трагик Еврипид уже увеличил значительно количество одновременно присутствующих на сцене актеров (например, в финальной «Орест» произведения скене на одновременно присутствуют Орест, Электра, Менелай, Елена, Гермиона другие персонажи) за счет сокращения роли в театральном представлении.

Даже композиционно эти сценографические изменения нашли отражения в трагедиях Еврипида: такие композиционные части трагедии, как парод, коммос (кульминационная песня хора, когда корифей хора вступает в диалог с хором), эксод и эпод (покидание хором орхестры), были заменены у Еврипида на музыкальную паузу.

Как уже было обозначено, структура греческого амфитеатра определяла особенности театрального представления, в частности, особенности актерской игры. Поскольку действие

на скене должно было быть понятно зрителям на самых дальних зрительных рядах, то в греческом театре актеры универсальных играли В масках (рис. 2), изображающих эмоцию персонажа (печаль, радость, нейтральную эмоцию и т.д.), есть мимические возможности использовались актерами; чтобы их было лучше видно дальних рядах, актеры играли в специальной обуви деревянной высокой платформе – катурнах.

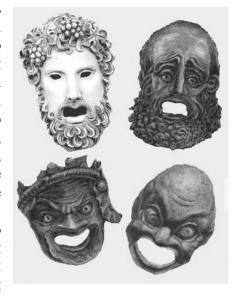


Рис. 2. Маски греческого театра

Проскений, по сути, представлял собой универсальную декорацию для древнегреческого спектакля: с одной стороны, проскений решал практическую проблему — отгородить сценическое пространство от окружающего ландшафта, представляя собой высокую деревянную или каменную стены; с другой стороны, проскений имитировал фасад типичного жилого дома (обычно знатного человека) или общественного здания, перед которым и происходило действие.

1. Творчество великих греческих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида, комедиографа Аристофана

Многие древнегреческие драматические произведения дошли до нас обрывками — на глиняных черепках или папирусах, лишь немногие трагедии и комедии сохранились до наших времен полностью, равно как и немногих греческих драматургов.

Стоит сказать, что долгое время главным жанром греческой драматургии являлась трагедия, так как именно в этом

жанре раскрывались главные социально-политические идеалы греческого общества. Время расцвета древнегреческой трагедии – V век до н.э., во время которого творили три главных трагика – Эсхил, Софокл и Еврипид, о творчестве которых и хотелось бы написать подробнее.

В конце V века до н.э. получает развитие и комедийный жанр, который долгое время не считался в Древней Греции особо значимым, но благодаря творчеству Аристофана он всетаки приобрел популярность у греков. Уже в эллинистическую эпоху трагедия утрачивает свою высокую общественную значимость, а комедия, наоборот, получает все большее развитие — известно, например, творчество Менандра. Итак, обратимся к анализу творчества и наиболее значимых произведений этих ключевых представителей древнегреческой драматургии.

Творчество Эсхила (525–456 гг. до н.э.)

Эсхил считается одним из самых любимых трагиков Древней Греции. Он многократно становился победителем драматических соревнований на театральных празднествах в Афинах. Считается «отцом трагедии». Согласно Аристофану в «Лягушках», греки ценили трагедии Эсхила, так как он старался представить высокие образцы благородства проблему человеческих характеров, решал сохранения неминуемой достоинства условиях человеческого В предопределенности судьбы божественным замыслом, представлял образцы идеального поведения людей, ставящих интересы общества, полиса и государства превыше своих собственных.

Из числа произведений Эсхила до наших времен сохранились такие как: «Семеро против Фив», «Орестея», «Персы» и некоторые другие. Ключевые характеристики его творчества: два актера на скене, преобладание в текстах и огромное значение хоровых партий, хор у Эсхила является носителем коллективной мудрости, общественных традиций – недаром, зачастую состав хора собирается из «мудрых старцев».

Более подробно стоит остановиться на таком его произведении, как «Орестея». Эта трагедия состоит из трех частей: «Агамемнон», «Хоэфоры» («Плакальщицы у гроба»)

и «Эвмениды». Известно, что также в этот цикл входила сатирова драма «Протей», но она была утрачена. Мифологическая основа трагедии — история троянского героя Агамемнона, брата Менелая, который, возвращаясь с троянской войны на родину в Аргос, встречает смерть от руки своей жены Клитемнестры.

Хор, являющийся носителем коллективной памяти у Эсхила, подробно раскрывает роковые предпосылки убийства Агамемнона: причина — родовое проклятие, тянущееся от Эгисфа, продолжающееся поступком Агамемнона по пути в Трою, когда он принес в жертву будущим воинским подвигам свою дочь Ифигению. Согласно божественным пророчествам, проклятие способен разрушить Орест — сын Агамемнона, который должен вернуться из изгнания и отомстить матери за смерть отца. Этому посвящена первая часть произведения — «Агамемнон».

Во второй части – «Хоэфоры» – сестра Ореста сокрушается из-за долгого отсутствия Ореста, оттого что мать объединилась со своим любовником и правит Аргосом.

Третья часть — «Эвмениды» — происходит уже после мести Ореста, когда он совершил пророчество, убив свою мать из мести за смерть отца. Ореста преследуют древние хтонические божества — Эринии, которые не могут простить преступление «крови», но в результате божественного суда, где Афина и Аполлон оправдывают Ореста, они превращаются в более мирных существ — Эвменид, которые больше не терзают Ореста.

В отличие от последующих драматических интерпретаций данного мифа «Орестея» наиболее полномасштабно раскрывает все сюжетные ходы мифа, начиная от родового проклятия, заканчивая исполнением божественного замысла.

Некоторые исследователи полагают, что в данном произведении Эсхила находит отражение изменение древнего титанического мировоззрения на более цивилизованное олимпийское: на смену матриархальным установкам (мать важнее отца) приходят патриархальные установки; на смену хтоническим божествам в лице Эриний приходят олимпийские божества – Аполлон, Афина и преобразованные Эвминиды.

Творчество Софокла (496–406 гг. до н.э.)

Не менее любимым греческой публикой драматургом стал Софокл, также получивший множество наград на ежегодных театральных празднествах. Ключевой идеей в его творчестве становится идея гуманизма: в трагедиях Софокла представлены благородные люди, которые готовы оказать сопротивление божественному року и государственной власти, если это противоречит законам справедливости; пусть даже им заранее известно, что их попытки оказать сопротивление обречены на неудачу (так как Софокл не меняет мифологические истории, лежащие в основе его произведений).

Более того он старается представить в центре своих историй таких персонажей, которые заведомо кажутся людьми беззащитными, отчего их благородное и идеалистическое сопротивление выглядит еще более выдающимся – зачастую это обществе греческом женщины, не имеющие В возможностей, как мужчины. Один из типичных приемов Софокла в драматургии – прием контрастного сопоставления персонажей: у главного героя всегда есть персонаж-«двойник», который обладая теми же возможностями, что и главный герой, встает на позицию трусости и слабости (сестра Хрисофемида «Электре», Антигоны сестра Исмена в «Антигоне» и др.)

Произведение Софокла «Электра» написано на ту же мифологическую тему, что и у Эсхила: Клитемнестра убивает своего мужа Агамемнона и устанавливает деспотическое правление на Аргосе вместе со своим любовником Эгисфом. Но для Софокла в этой истории главным персонажем становится Электра, которая вместо того, чтобы плакать над печальной судьбой полиса из-за отсутствия мстителя Ореста, который не успел вернуться из изгнания и непонятно, вернется ли, решает разработать самостоятельный план мести матери и Эгисфу, самостоятельно исполнить роль божественного мстителя. Как «двойником» сказано, ee Хрисофемида, которой также ненавистна ситуация в политике и обществе Аргоса под управлением матери, но она не готова решиться пойти наперекор божественному замыслу, судьбе и преодолеть свою слабость.

Конечно, в финале происходит возвращение Ореста, и именно он, согласно мифологической истории, вершит свою месть, но для Софокла главным персонажем в этой истории является Электра — человек, решающийся бороться за справедливость, пускай даже ее замысел обречен на неудачу. Необходимо отметить, что у Софокла хор начал играть новую роль — он больше не выступал в качестве носителя общественной мудрости как у Эсхила, а вторил переживаниям главного героя: состав хора в произведении «Электра» — подруги Электры, придворные девы, которые могут понять ее переживания, вступить с ней в диалог, пытаться отговорить от совершения противоречивых поступков.

Творчество Еврипида (480–406 гг. до н.э.)

Творчество Еврипида серьезно отличается от творчества его предшественников — Эсхила и Софокла — как по форме, так и по содержанию, а также по отношению к его творчеству современников. Еврипид редко становился победителем драматургических соревнований, его творческие реформы в большей степени оценили позднее, поскольку именно трагедии Еврипида были взяты за образец для развития драматургии Нового времени.

Формально произведения Еврипида отличались тем, что он по-новому начал выстраивать композиционную структуру трагедий – раздел действия на «акты» и «действия». Партии хора были существенно сокращены до музыкальных номеров. Ключевое содержательное новаторство трагедий Еврипида помещение идеальных мифологических персонажей, богов и героев в бытовые ситуации, в бытовую атмосферу. Герои становились у него представителями обычных профессий (например, крестьянами), жили в типичных домах средних жителей греческого полиса, лишались своих идеальных характеристик. Позднее Аристофан в своей комедии «Лягушки» критиковал творчество Еврипида за то, что вместо возвышенных идеальных образцов Эсхила, к которым у зрителей должно было тянуться, Еврипид желание зеркале» возникать ≪как изображал обычную жизнь древних греков, что не способно сделать людей лучше, a только заставляло разочаровываться, согласно Аристофану.

Еще одним важным сюжетным изобретением Еврипида стал прием «Deus ex machine» / «Бог из машины», которым пользовались впоследствии многие драматурги, голливудские режиссеры. Дело в том, что зачастую действие трагедий Еврипида оказывалось настолько запутанным, что непонятны становились пути разрешения основного конфликта, а мифологическая канва была известна зрителям и ее нельзя было нарушать, поэтому в финале действия трагедий Еврипида развязка оглашалась «Богом», внезапно спустившимся «с небес» изобрел специальное этого драматург механическое устройство – плетеная корзина на веревках.

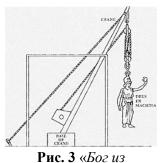


Рис. 3 *«Бог и машины»*

Произведение Еврипида «Орест» также относится к «троянскому циклу», который последовательно МЫ анализируем творчестве В всех классических греческих драматургов. Хронологически действие в трагедии Еврипида совпадает c событиями третьей части у Эсхила «Эвменидами», когда богини Эринии терзают Ореста за убийство.

Как уже было сказано, мифологические истории Эврипида высокопарные y приземлялись трактовались психологическом, В более И бытовом ключе: в данном случае Эринии – это плод больного воображения Ореста, который не может простить сам себя за убийство матери и от этого сходит с ума, болеет; Электра представлена как верная сестра, ухаживающая за больным братом.

Динамичное действие происходит ближе к финалу трагедии, когда Орест и Электра сопротивляются аргосским жителям, стремящимся наказать их за убийство, действуя как террористы: Орест берет в заложники Гермиону — дочь Менелая, приплывшего в Аргос вместе с женой Еленой, чтобы навестить брата. В финале появляется «Бог из машины» — Аполлон спускается «с небес», чтобы сообщить всем жителям Аргоса, что Орест прощен за свое преступление и надо жить дальше в мире.

Творчество Аристофана (444–387 гг. до н.э.)

Как было обозначено выше, долгое время оставалась центральным жанром древнегреческой драматургии, но на рубеже V- IV вв. до н.э. комедии также начинают уделять подобно соревнованиям трагедийных внимание: проводят соревнования комедиографов. среди Необходимо отметить, что древнеаттическая комедия была ориентирована отнюдь не на то, чтобы рассмешить греческих граждан, но путем высмеивания негативных общественной жизни пробудить в древних греках благородные общественные идеалы.

Главным представителем древнеаттической комедии был Аристофан, в творчестве которого известны такие комедии, как «Всадники», «Лисистрата», «Лягушки», «Облака», «Птицы» и др. Сегодня упомянутые комедии редко увидишь на сцене современных театров, так как многие из них были посвящены актуальным проблемам афинского полиса — это война между Афинами и Спартой, распространение философии софизма, смерть Еврипида, утрата былого государственного могущества и идеалов демократии в Афинах и др.

Отличительной чертой комедий являлась композиционная структура: здесь также части были подчинены делению на песнь хора и выступление актеров (причем обычно комедии Аристофана назывались по тому, хора); но присутствовали наряжены участники элементы: кульминационной частью являлся агон – перебранка двух главных антагонистов комедии (поскольку сам жанр происходил древних ритуальных перебранок ИЗ ряженых сатиров из свиты Диониса на Элевсинских мистериях); появился такой элемент, как парабаса – эпизод, когда актеры снимали свои маски и обращались напрямую в зал к зрителям от его комедии, раскрывая замыслы, объясняя автора некоторые его творческие решения и т.п.

Одной из выдающихся комедий Аристофана считается произведение «Облака», в котором высмеивается распространение софистской философии. Название комедии объясняется тем, что хор был наряжен в облака, и в облаках (в подвешенной над скеной корзине) витал глава школы

софистов под названием «мыслильня» - Сократ. Это должно было создавать комический эффект в силу того, что в школе обучали оторванным от реальных земных проблем вещам: например, вычислять длину прыжка блохи или, вообще, абсурдные законы (так, сын главного героя Стрепсиада обучается в «мыслильне» тому, что не отцы должны учить детей, а, наоборот, сыновья отцов). Кульминацией пьесы является агон, на котором в спор вступает Правда и Кривда. осуждает финале комедии Стрепсиад софистическую философию, которая учит людей оправдывать утверждения, разрушает устои общества.

Творчество Менандра (342–291 гг. до н.э.)

В эллинистическую эпоху трагедия полностью уступает пальму первенства на сцене древнегреческого театра комедии. Причем сравнению древнеаттической комедией ПО c больше новоаттическая комедия не решает серьезные общественные и политические проблемы, а сосредотачивается бытовых проблемах граждан любовные перипетии, проблемы людей психологические определяют развитие сюжетов.

из наиболее значимых комедиографов времени считается Менандр, который много внимания уделял исследованию человеческих характеров. Именно принадлежит высказывание: «Человек – раб своего характера». Творческим выражением этого тезиса можно считать комедию «Брюзга» / «Угрюмец» / «Мизантроп» (встречается под разными названиями). В центре этого произведения находится главный крестьянин Кнемон, разочаровавшийся считающий, что никому не стоит доверять. в произведении происходит по воле случая, а в эллинистический период одной из главных богинь становится богиня Тюхе, богиня случая, так как в период греко-римских войн, во времена, Греция утрачивает свое могущество подвергается нападкам со стороны римлян, греки утрачивают веру в постоянство бытия и, в большей степени, считают, что все в жизни происходит по воле случая.

По воле случая богатый молодой человек Сострат влюбляется в дочь Кнемона, которой он также запрещает

общаться с людьми. Но вновь случайно Кнемон, оставшись один на своем участке, падает в колодец, и ему может помочь только Сострат, что вынуждает мизантропа вновь начать доверять людям и перестать сопротивляться любви своей дочери и Сострата. Таким образом, Кнемон оказывается рабом своего человеконенавистнического характера, но ему приходится преодолевать зависимость от характера, чтобы вновь стать полноценным участником жизни древнегреческого полиса.

Новоаттическая комедия заканчивает развитие древнегреческого театра вместе с финалом развития древнегреческой цивилизации в эллинистический период, но очень многие композиционные решения, находки сценографии и сюжетные коллизии еще долго будут вдохновлять историю театрального искусства, а также напрямую возрождаться в такие периоды, как Ренессанс, театр классицизма, и в театре XX века.

2. Своеобразие древнегреческой трагедии: особенности жанра, сценические нововведения, трансформация Троянский образов героев. И фиванский мифологические Специфика циклы И театр. драматургических средств авторских форм в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида.

Происхождение античной драмы из дифирамбов (хоровых песен, составлявших неотъемлемую часть культа бога Диониса). Выступление каждый год, начиная с 534 г. до н. э., на общегреческом торжестве Великих Дионисиях трех драматургов в порядке художественного состязания, которое завершалось присуждением победителям почетных наград.

Связь хора и основных особенностей в построении древнегреческой трагедии. Выход хора (так называемый па́род) на сценическую площадку (орхестру) еще в ранних трагедиях Эсхила как начало; в большинстве же трагедий Эсхила и всегда у Софокла и Еврипида предшествование пароду вступительного монолога или целой сцены, содержащей изложение исходной ситуации сюжета или дающей его завязку.

Пролог — часть трагедии в соответствии со своим назначением. Все дальнейшее течение трагедии в чередовании хоровых и диалогических сцен (эписодиев). По окончании

речевой партии покидание актерами орхестры, и исполнение стасима хором, оставшимся на сцене. Завершение стасимов эподом, песенным заключением; возможное краткое вступление корифея (руководителя хора). Кроме чисто речевых или хоровых сцен, наличие в трагедии и коммоса — совместной вокальной партии солиста и хора, в которой жалобным стенаниям актера отвечают рефрены хора. Если объем и значение хоровых стасимов у разных поэтов неодинаковы, то число их строго регламентировано: после третьего, последнего стасима действие трагедии — движение к развязке.

Каждый из соревнующихся драматургов на Великих Дионисиях представлял группу произведений, состоявшую из трех трагедий и одной драмы сатиров (тетралогия). Трагедии были связаны единством сюжета, но сатировская драма примыкала к ним по содержанию, изображая эпизод того же цикла мифов в забавном освещении.

Эсхил 13 раз занимал первое место в состязаниях драматических поэтов. He 80 драматических менее произведений; чаще всего В связных тетралогиях. Сохранившиеся семь трагедий примерно двух последних десятилетий творческого пути Эсхила. Ряд чрезвычайно важных преобразований в структуре драмы. Введение второго актера увеличение речевых хоровых сцен за счет Принципиальное дальнейшего значение ДЛЯ развития аттической драмы.

Софокл выступал перед афинскими зрителями свыше тридцати раз, при этом двадцать четыре победы, ни разу не оказавшись на третьем (т.е. последнем) месте. Введение третьего актера. Усиление драматического напряжения в развитии действия, обогащение изображения внутреннего мира вовлеченных в него персонажей.

Еврипид изображает страдающего человека — наиболее характерная черта творчества поэта, причем в отличие от Эсхила причины для страдания отдельной личности не в правящей миром разумной божественной воле. В самом человеке заложены силы, способные ввергнуть его в пучину страданий. Еврипид — большой мастер диалога; традиционная стихомифия (диалог, где каждая реплика равна одному стиху) — обмен

живыми, краткими, близкими к разговорной речи фразами, позволяющими показать разнообразные оттенки и повороты мысли говорящего, его сомнения и колебания, процесс созревания в нем определенного решения.

Один из излюбленных приемов Еврипида в организации речевых сцен – агон – состязание в речах, часто приобретающее самостоятельное пределах вполне пьесы Столкновение противников, двух отстаивающих противоположные взгляды по различным общественным или нравственным вопросам по всем правилам красноречия, отражая сильное влияние современной Еврипиду ораторской практики. В трагедиях, относящихся к последним годам творчества исключением неизменно «Финикиянок») Еврипида, (за использован прием deus ex machina. «Бог», выступающий уже связывание закончившейся после развязки, с традиционным вариантом мифа, установление какого-либо обычая или религиозного культа.

3. Своеобразие древнегреческой комедии: особенности жанра, основные эстетические принципы новоаттической комедии периода эллинизма. Анализ комедийных произведений Аристофана.

древнегреческой Происхождение комедии с «фаллическими песнями» – песнями участников праздничного деревенского шествия, посвященного прославлению животворящих природы и связанного обычно сил наступлением зимнего солниеворота или равноденствия. «Песня комоса» – это песнь людей, славящих бога в шутливой форме, подчас – вольной, острой, язвительной.

В Аттике учреждены состязания комических актеров, комедия на официальных праздниках — сельских и городских Дионисиях. Древняя аттическая комедия в Аттике в раннем периоде (V век до н.э.). В отличие от средней комедии (IV век до н.э.) и новой аттической комедии (IV—III вв. до н.э.).

Комедиограф **Аристофан** (ок. 450–384 гг. до н.э.) в период кризиса афинской демократии – единственный и самый знаменитый представитель течения древней аттической комедии. Произведения Аристофана отличались

исключительной политической активностью, вмешиваясь буквально во все области общественной жизни афинян: в вопросы войны и мира, воспитания и обучения юношества, философии и эстетики. В комедиях Аристофана — отклики на актуальные события, выступления против военной политики («Лисистрата»), поношение реальных личностей (Сократа — в «Облаках»), фантастические ситуации («Ахарняне», «Птицы»).

В 405 г. до н.э. на Ленеях поставлена комедия «Лягушки», которая не только получила первую награду, но и была представлена дважды, что случалось крайне редко. Тема этой комедии, написанной после смерти в 406 г. до н.э. Софокла и Еврипида, - судьба трагической поэзии. Бог театра Дионис отправляется в подземное царство, чтобы вывести оттуда Еврипида, так как на земле перевелись трагические поэты. Однако после состязания Еврипида с Эсхилом, во время драматурги объясняют достоинства которого своих произведений и даже взвешивают фразы, Дионис забирает на Эсхила, герои которого благородны, воспитывают доблесть и возвышенные гражданские чувства. Комический эффект путешествия Диониса по аиду и состязания усилен еще и тем, что хор в комедии представлен в виде лягушек.

Приход в IV в. до н.э. на смену древней хороводной комедии «средней» аттической комедии, не сохранившейся до сегодняшнего дня и известной только по незначительным фрагментам. В «средней» комедии – либо пародии мифов, либо перенос их сюжетов в бытовую обстановку и трактовка в сниженном, комедийном плане. Интерес к бытовой тематике является следствием ослабления интереса к социальным темам. В «средней» комедии появление постоянных комедийных масок, которые встречаются впервые в поздних комедиях Создание характеров Аристофана. таких постоянных персонажей комедии на основе подбора ряда признаков, проявляющихся в поведении людей.

Древняя аттическая комедия с ее четкой политической направленностью, злободневностью, ярким сатирическим обличением в форме личных нападок, веселая хороводная комедия, сохранившая характер карнавальной игры.

периода Новоаттическая комедия эллинизма. Претерпевание прежними литературными жанрами значительных изменений в эпоху эллинизма. Театр по-прежнему любимый вид зрелищ. Увеличение числа праздников. Всем видам драматических представлений предпочтение эллинистическим обществом комедии, процветавшей в Афинах в III в. до н.э. Эллинистическая аттическая комедия как «новая» комедия. Продолжение традиции «древней» и «средней» комедии, но бытовой комедии нравов. Ее основные темы доминанта семейная жизнь и любовь. Персонажи унаследованы ею от «средней» комедии – влюбленные юноши, старики, гетеры, рабы и рабыни, богатые жены, сводники, повара, прихлебатели (параситы). Сюжеты, как правило, однообразны и почерпнуты из мифов или сказок, но перенесены в бытовую обстановку действительности. Освобождение афинской девушки. попавшей к своднику, «узнание» некогда подкинутого ребенка родителями – таковы наиболее частые сюжеты новой комедии. Искусство комедиографа проявлено в разработке интриги, в структуре действия, в создании характеров действующих лиц.

Драматург из Афин **Менандр (342–292 гг. до н.э.):** в афинском театре было представлено более 100 пьес, но лишь 8 раз удостоился первой награды. Менандр — драматургфилософ. Стремление к мирному урегулированию социальных противоречий своего времени, идеализация быта и нравов зажиточных афинян.

Комедия «Человеконенавистник» Менандра была поставлена в 316 г. до н.э., первая премия. Главный ее герой — угрюмый и упрямый мизантроп Кнемон, который перессорился со всеми окружающими его людьми. Жена не вынесла тяжелого характера мужа и перешла жить к сыну от первого брака, бедному и скромному юноше Горгию. Кнемон остался жить с дочерью и старой рабыней, «ненавидя все подряд».

В прологе комедии выступает сельский бог Пан, возле святилища которого разыгрывается действие. Пан перечисляет и характеризует живущих поблизости от него людей. Особой благосклонностью бога пользуется благочестивая дочь Кнемона, и бог хочет наградить девушку. В нее влюблен достойный

юноша, но сумасбродный отец девушки препятствует их встречам. Все действие комедии направлено на преодоление препятствий, стоящих на пути влюбленного Сострата. Кнемон упорно отвергает всякую попытку сближения. Горгий советует юноше выдать себя за бедного земледельца и с мотыгой в руках пойти поработать на участок возле дома старика, чтобы завоевать его расположение.

Неизвестно, чем бы закончилось для Сострата это тяжелое испытание, но с Кнемоном неожиданно случается беда. Он падает в колодец, пытаясь извлечь оттуда затонувшее ведро. Горгий с Состратом приходят ему на помощь и вытаскивают его из колодца. В благодарность за спасение Кнемон соглашается выдать дочь замуж за Сострата, а Горгия признает своим наследником. Обрадованный Сострат предлагает Горгию жениться на его, Сострата, сестре и породниться с ним. Хотя Сострат и его сестра — дети богача, а достаток Горгия более чей скромен, это не смущает Сострата: «Гораздо лучше иметь явного друга, чем закопанное скрытое богатство». Кнемон сознается в том, что он был неправ, отвергая взаимную помощь, но не желает изменить привычный образ жизни.

Начинаются приготовления к свадьбе, и все уходят пировать в святилище Пана. Один Кнемон отказывается принять участие в общем веселье. Однако его насильно уносят в святилище в сопровождении пляшущего и поющего хора.

Хор не принимает никакого участия в действии; в новой комедии он обычно выступает в перерывах между актами, и заботы о его репертуаре едва ли входили в обязанности драматурга. Но в заключительной сцене воскресает традиционное шествие комоса с венками и факелами. Покидая орхестру, один из актеров обращается к публике: «А вы, которые сочувствовали и радовались нашей победе над тяжелым стариком, юноши, мальчики, мужи, хлопайте нам с приветом, а дочь Зевса, дева Победа, любительница смеха, пусть будет к нам благосклонна».

«**Третейский суд»** – классическая комедия новоаттической драмы Менандра. Так же, как и в «Человеконенавистнике», Менандром подчеркнуто, что

счастье людей зависит от них самих, и судьба человека, не свободная от случайности, всегда обусловлена его характером.

По традиции комедии сочинены в стихах, но условность размера не препятствие естественности и свободе разговорной речи. Драматургией Менандра через посредство римских подражателей оказано сильнейшее влияние на всю европейскую литературу.

Тема 8. Театральное искусство эпохи Просвещения в Западной Европе и России

План лекции:

- 1. Общая характеристика материальной культуры эпохи Просвещения. Специфика социально-политической доктрины времени идеалы демократического общества и воспитание нового типа человека-гражданина. Особенности просветительского реализма и основные положения трактата «Парадокс об актере» Д. Дидро, концепция актерского творчества.
- 2. Появление новых театральных жанров: «мещанская» драма, «веселая» комедия, социально-политическая комедия, буржуазная драма. Особенности развития французского театрального искусства в творчестве Ф. Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, П. Бомарше. «Севильский цирюльник», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Виновная мать» П.-О. Бомарше как репрезентанты драматургии театра Просвещения.
- 3. К. Гольдони и итальянская «опера буффа» (комическая опера): реформа итальянского театра в комедии нравов «Слуга двух господ». Театр английского Просвещения: «Школа злословия» Р. Шеридана. Эстетические принципы немецкого просветительского реализма в драматургическом творчестве Э. Лессинга, Г. Гёте, У. Шиллера. Всемирное культурное значение западноевропейского театра эпохи Просвещения.
- 4. *Театр Просвещения в России:* создание русского национального театра под дирекцией А.П. Сумарокова (Указ Елизаветы Петровны об учреждении русского

1756 театра году); государственного открытие В публичного театра при Московском государственном университете, появление частных театров в Москве и Санкт-Петербурге. Крепостной театр, его устройство. Значение крепостного театра в становлении русского театрального искусства. нашионального Влияние классицизма просветительского на драматургическое творчество А.П. Сумарокова («Эпистола о стихотворстве», 1747; ранние трагедии: «Хорев» 1747, «Гамлет» 1748 – проблематика, художественные особенности, современников). Эволюция художественных отзывы трагедиях В.К. Тредиаковского приемов и М.В. Ломоносова.

5. Своеобразие русской комической оперы XVIII века: обращение к фольклору и народной песне как основе драматургического произведения, новые темы и герои. Драматургия Д.И. Фонвизина «Бригадир» (1769) и «Недоросль» (1781). Ф. Волков — первый русский профессиональный актер.

Конспект лекшии:

Идеи просветителей в основном опробованы в театре: сатирические комедии Филдинга, драматургия Гольдони, «Женитьба Фигаро» Бомарше и т.д. предназначены не для избранных ценителей, а для широкого зрителя.

Жанры драматургии просвещения: трагедия, мещанская драма, комедия (Хольберг, Гей, Филдинг, Шеридан, Бомарше, Гольдони). Преимущественно развивался жанр комедии. Произведения драматургии Просвещения дают своему зрителю и читателю высокий нравственный идеал, который чаще всего воплощен в образе положительного героя — человек веселый, энергичный, из третьего сословия.

Драматургия французского просветительского реализма представлена творчеством **Пьера-Огюстена Бомарше** (1732—1799). Настоящая фамилия — Карон. Писателям-просветителям было свойственно сочетать в себе несколько ипостасей, заниматься и преуспевать в нескольких сферах деятельности одновременно. Яркой иллюстрацией этого является биография Бомарше.

Он родился в Швейцарии в семье простого часовщика. И впервые прославился на всю страну, усовершенствовав часовой механизм. Его часы использовались во всех аристократических кругах Франции, перед ним открылись двери королевского дворца — он стал учителем музыки у дочерей Людовика XV.

Затем, приобретя таким образом связи при дворе, он дает советы по вложению финансовых средств, и сам начинает вкладывать средства и производить крупные финансовые операции. К началу революции он был одним из богатейших людей в Париже. Он был советником министров, сам — неофициальным министром. И именно Бомарше, когда в 1775 году в Северной Америке началась война за независимость, он, находившийся в те годы на дипломатической службе, призвал французское правительство оказать поддержку колониям. Большую часть оружия, посланного Францией туда, приобрел лично Бомарше, на собственные деньги.

Дух просветительства требовал конкретных дел, а не только рассуждений. После смерти Вольтера, именно он занимался нелегальным (поскольку книги Вольтера во Франции были запрещены) изданием полного собрания сочинений писателя. Для этого понадобилось создание собственной типографии, изготовление собственной бумаги и т.п.

Бомарше ввел в литературу героя-победителя. Главный персонаж, созданный им (присутствует в трех произведениях, образующих трилогию) — Фигаро, не только борется, но и побеждает всех своих противников. Фигаро — качественно новый вариант ловкого слуги. Он не смешон, но умен и талантлив, эти достоинства предстают в позиции «вопреки» — его низкому происхождению (Фигаро происходит из третьего сословия), неким сословным штампам, подразумевающим меру таланта в зависимости от социального статуса. Фигаро не просто сопутствует господину в качестве извечного образа шута, который говорит правду, и смешит зрителей, но именно он и является главным идейным центром развития действия. И в этом заключается главное отличие от тех образов слуг, которые до Бомарше создавались в театре.

Бомарше создавал свои произведения в жанре комедии. содержание здесь вновь, как И произведениях просветителей – лишь форма, содержание же предполагается лежащим в совершенно иной плоскости. В резюме к «Женитьбе Фигаро» сам автор пишет: «Самая... забавная интрига... Вот и все, больше ничего там нет. Пьеса перед вами». Это очень существенное замечание. На первый взгляд пьеса может показаться легкой комедией. И автор говорит, что предугадывает этот поверхностный Затем прочтения. же, ориентируясь и относительно героя, и своего зрителя-читателя, на человека достаточно высоким уровнем c и самоуважением, он замечает, что законы, по которым строится произведение, предстоит открыть каждому самостоятельно. И в этом смысле не существует заданных штампов. Как нет и единого предопределяющего закона жизни. Предзаданность узкосословном, не только социальном смысле, смысложизненном, общечеловеческом, личностном осуждается Бомарше как несоответствующая истинной гармонии вещей.

«Севильский цирюльник» — первая комедия в трилогии о Фигаро. В ней формулируются основные идеи, а именно — доказательство умственного превосходства Фигаро над графом Альмавивой. Вторая часть, безусловно, стала шедевром творчества Бомарше — «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Третья часть — «Виновная мать» — лишена сатирических приемов исполнения, это скорее не комедия, а мелодрама, и Фигаро там теряет свойственные ему черты оптимизма и т.п.

Людовиком XV был наложен запрет на постановку «Безумного дня» (так первоначально называлась пьеса): «Если быть последовательным, чтобы допустить постановку этой пьесы, нужно разрушить Бастилию. Этот человек глумится над всем, что должно уважать в государстве». Однако пьеса была поставлена в 1784 году. В персонаже Фигаро можно, зная Бомарше, обстоятельства проследить жизни черты биографии; следовательно, онжом все произведение И трактовать как автобиографичное. Граф Альмавива олицетворение абсолютной монархии и общества.

В «Женитьбе Фигаро» соединяются множество разных приемов: здесь присутствуют и комедия интриги, есть и вокальные номера, и картина нравов, и любовная история, и сатира, и исследование характеров.

Знаменитой является сцена в середине последнего, пятого действия — Фигаро произносит очень длинный (несколько минут) монолог. С позиции театрального действия это был очень рискованный эксперимент. Сама речь была нетрадиционна для такого персонажа, каким являлся Фигаро — слуга начинает рассуждения не об интриге, которая с ним связана, но об обществе, о мире и о самом себе. Он рисует картину своего трудного пути, полемизируя с отсутствующим в этой сцене Альмавивой: «А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного положения? Вы дали себе труд родиться, только и всего. Вообще же говоря, вы человек довольно-таки заурядный. Это не то что я, черт побери!».

Монолог – позиция человека, пытающегося говорить прежде всего о себе, и вот эта категория – «Я», столь часто пристально исследуемая, заявляемая И столь разрабатываться именно в эпоху Просвещения, стремившуюся пролить свет буквально на всё происходящее в мире. «Я» – думающее, рефлексирующее, и потому факт в котором разум человека был еще не очевиден, в котором сам человек не способен был принимать непосредственного участия, безусловно не важен – для самоопределения личности. «Я» – слово, чаще всего, по статистике, употребляемое человеком, это «Я» многократно повторено на трех страницах монолога просто сообщает, он вопрошает: не необычайное стечение обстоятельств! Как всё это произошло? Почему случилось именно это, а не что-нибудь другое? Кто обрушил все эти события на мою голову? Я вынужден был идти дорогой, на которую я вступил, сам того не зная, и с которой я сойду сам того не желая, и я усыпал её цветами настолько, насколько мне это позволила моя веселость. Я говорю: моя веселость, а между тем в точности мне неизвестно, больше ли она моя, чем все остальное, и что такое, наконец, «я», которому уделяется мною так много внимания...».

Театральное искусство эпохи Просвещения в Италии: творчество К. Гольдони и К. Гоцци

Карло Гольдони (1707–1793) – реформатор итальянского национальной комедии. создатель передовыми Гольдони роднил мыслителями XVIII В. КУЛЬТ и понимание «природы», лежащее в основе его эстетических взглядов и демократических убеждений. Осуществляя реформу театра, Гольдони не только создавал новую драматическую насыщал ее новым идейным содержанием, придающим его комедиям подлинно национальный и народный творчестве Гольдони содержалась демократическая критика политической и социальной системы Италии. Гольдони свои произведения основывал на концепции демократических идеалов.

Реформу итальянского театра Гольдони осуществлял постепенно. Он опирался на традицию лучших образцов ренессансной комедии (особое значение Гольдони придавал «Мандрагоре» Н. Макиавелли), на литературно-эстетическую теорию ранних итальянских просветителей (Дж. В. Гравина, Л. А. Муратори, Ш. Маффеи) и на опыт своих прямых предшественников $(\Pi.$ Я. Мартелло, Дж. Дж. Б. Фаджуоли, Я. Нелли). Однако, в отличие от них, он был практикой современного непосредственно связан c итальянского театра, в котором по-прежнему господствовала любимая зрителем комедия масок. Актеры привыкли играть в маске.

Гольдони Кроме того, понимал значительность возможностей, заключенных в театрально-драматургической жизнерадостной и динамичной комедии Поэтому, борясь против штампов И бессодержательной буффонады комедии масок, Гольдони в то же время осваивал ее лучшие достижения. Просветительская комедия Гольдони возникла как продолжение и развитие самых плодотворных национальных и народных традиций итальянского театра и прежде всего комедии масок.

Существенные изменения были внесены и в характеристику масок. Гольдони заменил традиционную

маску Панталоне новым характером молодого венецианца Момоло (актер, исполняющий эту роль, играл без маски), предвосхищавшим будущего положительного героя его просветительской комедии.

Вторым периодом творчества Гольдони принято считать 1748-50-x голы. В создал ОН высмеивающие быт аристократии: И нравы итальянской «Хитрая вдова», «Кавалер и дама, или Чичисбей», «Честная девушка», «Добрая жена». В театральном сезоне 1750-51 гг. Гольдони написал и поставил шестнадцать комедий в разных жанрах, социально острых по содержанию и новаторских по форме: «Щепетильные женщины», «Лгун», «Льстец», «Честный авантюрист», «Бабьи сплетни» и др. Знаменитый в истории итальянского театра сезон шестнадцати комедий закончился подлинным триумфом Гольдони и победой его реформы, приведшей к утверждению в итальянской драматургии метода просветительского реализма.

Основные теоретические принципы просветительской реформы итальянского театра изложены Гольдони в комедииманифесте «Комический театр». Гольдони требовал от комедии прежде всего правдоподобия. Характеры в комедиях Гольдони социально обусловлены. Классицистического правила строгого соблюдения трех единств для Гольдони уже не существовало. Он оправдывал нарушение принципа единства места во имя соблюдения правдоподобия. Все это существенно расширяло реалистические возможности комедии.

Подобно большинству просветителей XVIII века, Гольдони центре комедии должен находиться считал. положительный герой, воплощающий в себе нравственный идеал эпохи Просвещения. К 1750 году в творчестве Гольдони зарождается ТИП «серьезной комедии», предвосхищающей просветительскую драму Дидро, Бомарше, Мерсье (таковы «Памела», «Истинный друг», «Добрая жена»). Однако Гольдони своеобразие драматургии особой как отражения действительности. В комедиях Гольдони реже, чем в «слезных комедиях» и «мещанских драмах», встречаются «идеальные герои», и гораздо большую роль играет смех, смягчающий моралистическую назидательность.

В начале второго периода творчества Гольдони в его комедиях еще действовали традиционные венецианские маски: Панталоне, Бригелла, Арлекин, Доктор. Но они претерпели изменения, трансформируясь существенные В определенное социальное лицо получая И положение. Так, Панталоне из похотливого «комического старика» комедии масок превращается в комедиях Гольдони в добродушного отца семейства, честного венецианского купца XVIII века, в чем-то героически консервативного, но отстаивающего свое достоинство. Это уже новый характер.

Стремясь к распространению своей реформы на весь театр Италии и к созданию национальной итальянской комедии, Гольдони стал отказываться и от венецианских масок и от венецианского диалекта. Комедия «Мольер» написана уже целиком на литературном языке. В драматургии Гольдони утверждался тип просветительской семейно-бытовой комедии. В 1753 году драматург перешел работать в театр Сан-Лука. В эти годы его реформа получила признание во всей Италии.

Карло Гоцци (1720–1806). Произведения Гоцци не в полной мере укладываются в каноны драматургии Просвещения. Однако в некоторых текстах им высмеиваются пороки итальянского дворянства. В противовес рационализму XVIII века, недооценивавшему народное творчество, Гоцци сумел понять поэтичность народной сказки, любил народную комедию масок, видя в ней гордость Италии, и защищал ее эстетические принципы.

В 1761 году в Венеции по сценарию Гоцци был поставлен «Любовь импровизированный спектакль-сказка К апельсинам». Спектакль содержал в себе немало элементов литературно-театральной пародии произведений Гольдони. Значение спектакля оказалось, однако, намного шире пародии. «Любовь к трем апельсинам» положила начало новому жанру – театральной сказке (фьяба), которая в дальнейшем успешно разрабатывалась Гоцци в трагикомической сказке «Ворон» (1761), «Король-олень», «Турандот», «Женщина-змея» (1762), сказочной трагедии «Зобеида» (1763), трагикомической сказке «Счастливые нищие» (1764), «Синее чудовище» философской сказке для театра «Зеленая птичка» (1765).

Во фьябах, являющихся вершиной драматургического творчества Гоцци, он высмеивал просветительские теории, в частности теорию «разумного эгоизма» («Зеленая птичка»). Стремясь наполнить театральную сказку «строгой моралью и сильными страстями», Гоцци создал высоко поэтические и глубоко человечные образы и характеры.

Прославление человеческой силы, великодушия и благородства в сочетании с яркой народно-сказочной фантастикой, которой насыщены фьябы Гоцци, обеспечили им огромный успех. Для фьяб Гоцци характерны контрастные сочетания — светлого и темного начал, высокой патетики героических персонажей и бытовой буффонады, носителями которой являются образы комедии масок (Панталоне, Труффальдино, Тарталья, Бригелла), претерпевающие, однако, у Гоцци весьма существенные изменения.

Импровизация у Гоцци сильно ограничена и допускалась лишь в сценах с Труффальдино. Фьябы написаны в стихах, на торжественном, несколько архаическом литературном языке эпохи Возрождения, но стихи в них чередуются с прозой венецианского диалекта (комические сцены с масками).

История театра и материальной культуры

Рабочая программа междисциплинарного курса для специальности 54.02.05 Живопись (по видам) по виду «Театрально-декорационная живопись»

Составитель **Наталья Александровна Бахова**

Редактор С.П. Шидловская Технический редактор Е.Ю. Шидловская

Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры 663090 г. Дивногорск, ул. Чкалова, 43 e-mail: rid-educentre@yandex.ru, www.educentre.ru

Подписано в печать 15.07.2019 Тираж 50 экз.