

Областное государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
«КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ КУЛЬТУРЫ»

Рабочая программа учебной дисциплины
ОП.03 История искусства
(История театра (зарубежного и отечественного))

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 51.02.01.
«Народное художественное творчество»

Вид Театральное творчество

Кострома 2024 год

<p>УТВЕРЖДЕНО Приказом директора №52 от «17» 05.2024 г.</p>	<p>СОГЛАСОВАНО Зам. директора по УР _____Сушко Е.В. «14» 05.2024 г</p>	<p>ОДОБРЕНО На заседании предметной (цикловой) комиссии Председатель _____Люстрова И.Ю.. Протокол № 9 от «06» 05.2024 г.</p>
---	--	--

Рабочая программа учебной дисциплины разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования (далее – ФГОС) **Народное художественное творчество (по виду «Театральное творчество»)**

Организация-разработчик:
ОГБОУ «Костромской областной колледж культуры»

Разработчик: Балашов А.В.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	3
2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	5
3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	63
4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ	65

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ ОП. 01. «История театра»

1.1. Область применения программы

Программа учебной дисциплины ОП.03 История искусства (История хореографического искусства) является частью основной профессиональной образовательной программы в соответствии с ФГОС по специальности СПО 51.02.01 Народное художественное творчество, вид Хореографическое творчество.

Рабочая программа учебной дисциплины может быть использована для очной формы обучения.

1.2. Место учебной дисциплины в структуре основной профессиональной образовательной программы

Учебная дисциплина ОП.03 История искусства (История хореографического искусства) является частью подраздела ОП.00 Общепрофессиональные дисциплины

1.3. Цели и задачи учебной дисциплины

Цель учебной дисциплины: сформировать у студента комплекс общекультурных и профессиональных компетенций для овладения профессией, воспитание чувства причастности к своему народу, его истории, культуре.

Задачи учебной дисциплины:

сформировать умения:

- анализировать художественно-образное содержание произведения хореографического искусства;
- использовать произведения хореографического искусства в профессиональной деятельности.

сформировать знания:

- основных этапов становления и развития мирового и отечественного хореографического искусства;
- направления, стили, жанры, средства художественной выразительности хореографического искусства;

- выдающихся деятелей и шедевров мирового и отечественного хореографического искусства,

- знаменитых творческих хореографических коллективов,
- тенденции развития современного хореографического искусства.

Результатом освоения программы учебной дисциплины является овладение обучающимися общими (ОК), профессиональными (ПК) компетенциями и личностными результатами:

Код	Наименование результата обучения
ОК 01.	Выбирать способы решения задач профессиональной деятельности;
ОК 02	Использовать современные средства поиска, анализа и интерпретации информации, и информационные технологии для выполнения задач профессиональной деятельности;
ОК 03	Планировать и реализовать собственное профессиональное и личностное развитие, предпринимательскую деятельность в профессиональной сфере, использовать знания по правовой и финансовой грамотности в различных жизненных ситуациях;
ОК 06.	Проявлять гражданско- патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных российских духовно- нравственных ценностей, в том, числе у четом гармонизации межнациональных и межрелигиозных отношений, применять стандарты антикоррупционного поведения;
ПК1.2.	Осуществлять поиск и реализацию лучших образцов народного художественного творчества в работе с любительским творческим коллективом.
ПК 1.3.	Разрабатывать, подготавливать и осуществлять репертуарные и сценарные планы, художественные программы и постановки.
ЛР 1	Осознающий себя гражданином России и защитником Отечества, выражающий свою российскую идентичность в поликультурном и многоконфессиональном российском обществе и современном мировом сообществе. Сознующий свое единство с народом России, с Российским государством, демонстрирующий ответственность за развитие страны. Проявляющий готовность к защите Родины, способный аргументированно отстаивать суверенитет и достоинство народа России, сохранять и защищать историческую правду о Российском государстве
ЛР 5	Демонстрирующий приверженность к родной культуре, исторической памяти на основе любви к Родине, народу, малой родине, знания его истории и культуры, принятие традиционных ценностей многонационального народа России. Выражающий свою этнокультурную идентичность, сознающий себя патриотом народа России, деятельно выражающий чувство причастности к многонациональному народу России, к Российскому Отечеству. Проявляющий ценностное отношение к историческому и культурному наследию народов России, к национальным символам, праздникам, памятникам, традициям народов, проживающих в России, к соотечественникам за рубежом, поддерживающий их заинтересованность в сохранении общероссийской культурной идентичности, уважающий их права

ЛР 8	Проявляющий и демонстрирующий уважение законных интересов и прав представителей различных этнокультурных, социальных, конфессиональных групп в российском обществе; национального достоинства, религиозных убеждений с учётом соблюдения необходимости
------	--

	обеспечения конституционных прав и свобод граждан. Понимающий и деятельно выражающий ценность межрелигиозного и межнационального согласия людей, граждан, народов в России. Выражающий сопричастность к преумножению и трансляции культурных традиций и ценностей многонационального российского государства, включенный в общественные инициативы, направленные на их сохранение
ЛР 13	Соблюдающий нормы делового общения в коллективе, с коллегами
ЛР 16	Принимающий основы экологической культуры, соответствующей современному уровню экологического мышления, применяющий опыт экологически ориентированной рефлексивно-оценочной и практической деятельности в жизненных ситуациях и профессиональной деятельности

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

- максимальной учебной нагрузки обучающегося 187 часов,
- обязательной аудиторной учебной нагрузки обучающегося 140 часов,
- в том числе:

-групповой 140 часов;

-самостоятельной работы обучающегося 47 часов;

-индивидуальных занятий на одного обучающегося 0 часов.

Период изучения 4-7 семестр(ы).

2.2. ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Учебная дисциплина ОП 01.История театра (Зарубежного и отечественного)Разработчики: Люстрова И.Ю., Балашов А.В.										
Бюджет учебного времени на дисциплину										
Вид учебной нагрузки	I семестр	II семестр	III семестр	IV семестр	V семестр	VI семестр	VII семестр	VIII семестр	Итого	
Групповые			32	18	32	36	32	26	176	
Индивидуальные										
Самостоятельная (внеаудиторная) работа			13	6	13	14	13	10	69	
Максимальная учебная нагрузка студентов/из них пп			45	24	45	50	45	36	245/169	
2 курс 3 семестр									45/32	
1. История зарубежного театра										
Тема . 1.1. Античный театр: происхождение, устройство, актеры		Содержание							9/6	
		Античный театр — театральное искусство Древней Греции, Древнего Рима, а также ряда стран Ближнего Востока, культура которых развивалась под сильным греческим влиянием в эпоху эллинизма — период, начавшийся в IV в. до н. э. (походы Александра Македонского) и завершившийся в 30 г. до н. э. завоеванием этих стран Римом. История античного театра охватывает почти целое тысячелетие (VI в. до н. э. — IV—V вв. н. э.). В эту пору возникло европейское театральное искусство в том его качестве, в каком оно живет сейчас: появилась <u>драматургия</u> , сформировались основные принципы актерского искусства, сценическая техника и основы оформления <u>спектакля</u> , возникли стационарные театральные сооружения. Происхождение древнегреческой драмы и театра. Создание городов – государств-полисов. Праздники в честь бога Диониса. Мифология – почва древнегреческого искусства. Мифы Древней Греции. Устройство древнегреческого театра. Актеры. Хор. Зрители.							6/6	
		Самостоятельная работа							3/3	
Тема 1.2. Античный театр. Драматурги Древней Греции и Древнего Рима.		Содержание							6/3	
		Древнегреческая драматургия. Эсхил - «отец трагедии». Новаторство Эсхила. Усиление и разработка конфликта. «Прометей прикованный». Софокл. Человек и его духовный мир – главный интерес в драматургии Софокла. Введение третьего актёра. «Царь Эдип». Еврипид. Отражение кризиса афинской рабовладельческой демократии в творчестве Еврипида, трагичнейшего из всех греческих драматургов. Зрелищность его трагедий. «Медея».							4/3	

	<p>Аристофан – представитель древнегреческой комедии. Мелкий земледелец – положительный герой комедии. «Мир». Антивоенная тематика: «Лисистрата».</p> <p>Древнеримский театр и его формы. Появление литературной драмы в Риме. Комедия тогата, мим, пантомим. Зрелища цирка и амфитеатра.</p> <p>Плавт – комедиограф, Сенека – драматург, трагик.</p>		
	Самостоятельная работа	2	
Тема 1.3.Средневековый театр, жанры и формы.	Содержание	6/3	
	<p>История средневекового театра — это культурный срез целой эпохи (средневековье — эпоха феодалного строя, V—XVII вв.), по которому можно изучать сознание средневекового человека. В сознании этом противоречиво соединялись здравый народный смысл и самые причудливые суеверия, истовость веры и насмешка над церковными догматами, стихийное жизнелюбие, тяга к земному и суровый, насаждаемый церковью аскетизм. Нередко народные, реалистические начала вступали в конфликт с идеалистическими религиозными представлениями и «земное» брало верх над «небесным». И сам средневековый театр зародился в глубинных пластах народной культуры.</p> <p>Истоки средневекового театра. Народные праздники. Языческие верования. Появление в феодальной Европе гистрионов, жонглёров, трубадуров, клириков.</p> <p>Жанры и формы средневекового театра. Литургическая драма. Принцип симультанной декорации. Миракль. Мистерия. Варианты представления мистерий: передвижной, кольцевой, беседочный. Моралите. Площадной плебейский фарс. Сатирические сценки-соты</p>	4/3	
	Самостоятельная работа	2	
Тема 1.4.Театр эпохи Возрождения.	Содержание	8/5	
	<p>Ослабление многовековой диктатуры церкви. Гуманистические идеи. Возрождение культа свободного человека. Жанры гуманистического театра: учёная комедия, трагедия, пастораль, опера. Создание театральных зданий. Оформление спектаклей, принцип перспективного построения живописного пространства, кулисы, ярусный зрительный зал. Опера — синтетический вид театрального искусства, в котором драматическое действие тесно слито с вокалом и оркестровой музыкой; в опере нередко присутствует и танец.</p> <p>Существуют такие жанры, как большая опера, комическая опера (opera-buffa в Италии, opéra-comique во Франции, Singspiel в Германии, Тонадилья в Испании, балладная опера в Англии), романтическая опера, опера-балет и др. Жанр комической оперы повлиял в 20-м веке на формирование таких жанров, как оперетта, мюзикл, музыкальная комедия.Оперные постановки обычно осуществляются в специально оборудованных оперных театрах.Балет — вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. В основе классического балетного спектакля лежит определённый сюжет, драматургический замысел, либретто. Вначале в мистериях появилась эпизодически вводимая музыка, позднее музыка стала сопровождать всё действие. В середине XVI века были популярны пасторали, которые сопровождалась хоровым пением. В конце XVI века появились произведения с одноголосым пением.</p> <p>В 1637 году в Венеции был открыт первый оперный театр. Первыми оперными композиторами были Якопо Пери, Клаудио Монтеверди и другие.Первые балеты ставились при дворе для развлечения придворной знати. Хореография была создана на основе придворных танцев.В XV веке одним из первых мастеров танца был</p>	6/4	

	<p>Доменико да Пьяченца. Он занимался танцами вместе со своими учениками Антонио Корназано и ГульельмоЭбрео, а также обучал этому искусству итальянскую знать. Да Пьяченца написал труд под названием: Про искусство танца и ведение танцев.</p> <p>В 1489 году ДжанГалеаццоСфорца женился на Изабеле Арагонской в Тордоне. В честь свадьбы было дано грандиозное представление, были организованы танцы по сюжету о Ясоне и аргонавтах. Зрелище получилось настолько впечатляющим, что подобные представления стали устраивать и в других местах.</p> <p>В XVI веке в северной Италии появились грандиозные представления — spectaculī. Они включали не только танцы, но и конные представления и битвы. Екатерина Медичи принесла интерес к танцам во Францию. Она же была первым спонсором балетов, и устраивала грандиозные spectaculī .</p> <p>Драматургия эпохи Возрождения.</p> <p>Лопе де Вега – величайший драматургический поэт Испании, создатель оригинальной национальной драматургии. «Звезда Севильи», «ФуэнтеОвехуна» («Овечий источник»).</p>		
	<p>Самостоятельная работа</p>	2/1	
<p>1.5.Театр В. Шекспира. Основные периоды творчества В. Шекспира</p>	<p>Содержание</p> <p>Театр Шекспира</p> <p>Один из старейших театров Англии, "Глобус" - публичный театр Лондона. Он действовал с 1599 по 1644 год. В "Глобусе" до 1642 года играла труппа "Слуги лорда Камергера", возглавлявшаяся главным актером этого театра трагиком Р. Бербедржем. С именем этой труппы связано творчество Шекспира - его драматическая и актерская деятельность. Именно постановка произведений Шекспира и других драматургов эпохи Возрождения делали этот театр одним из важнейших центров культурной жизни страны.</p> <p>Именно в это время (с XVI века) сценическое искусство из любительского превращается в профессиональное. Возникают труппы актеров, ведущих сначала бродячее существование. Они переезжают из города в город, давая представления на ярмарках и в гостиничных дворах. Стало развиваться меценатство. Представители богатых аристократических родов принимали актеров в состав своей челяди - это давало им официальное общественное положение, хотя и чрезвычайно низкое. Актеры считались слугами какого-либо вельможи. Это положение актеров и зафиксировалось в названии трупп - "Слуги лорда Камергера", "Слуги лорда Адмирала", "Слуги лорда Хендсона". Когда на престол вступил Иаков I, право покровительствовать труппам, было предоставлено только членам королевской семьи. Соответственно труппы были переименованы в "Слуг его величества Короля" или "Слуг его высочества Наследного принца" и т.д.</p> <p>Театр в Англии с самого начала формируется как частное предприятие - им занимаются предприниматели. Они строили театральные здания, которые сдавали внаём актерским труппам. За это владелец получал крупную долю сборов со спектаклей. Но существовали и актерские товарищества на паях. На таких началах строилась жизнь труппы, в которой состоял Шекспир. Не все актеры труппы состояли пайщиками - актеры победнее, были на жалованье и в дележе доходов не участвовали. Таково было положение актеров на второстепенных ролях и подростков, игравших женские роли.</p> <p>Каждая труппа имела своих драматургов, писавших для нее пьесы. Связь авторов с театром была весьма тесной. Именно автор разъяснял актерам, как следует ставить пьесу. Материальное положение драматургов, работавших на предпринимателей и живших только на литературный заработок, было достаточно трудным. Актер-пайщик и драматург Шекспир смог добиться более благоприятных условий для своего творчества. Кроме того, у него были</p>	9/9	
		6/6	

	<p>покровители. Значительные суммы он получил от графа Саутгемптона. Но в целом труд драматурга ценился низко и оплачивался плохо.</p> <p>Местом для театральных представлений служили и банкетные залы во дворцах короля и знати, дворы гостиниц, а также площадки для травли медведей и петушиных боев. Специальные театральные помещения появились в последней четверти XVI столетия. Начало строительству постоянных театров положил Джемс Бербедр, соорудивший в 1576 году помещение для театральных представлений, которое он назвал "Театр". В Лондоне с конца XVI века было три вида театров - придворный, частный и публичный. Они различались по составу зрителей, по устройству, репертуару и стилю игры.</p> <p>Театры для широкой публики строились в Лондоне по преимуществу за пределами Сити, то есть за пределами юрисдикции лондонского муниципалитета, что объяснялось пуританским духом буржуазии, враждебно относящейся к театру вообще. Городские театры были двух типов. Эти театры не имели крыши. В большинстве случаев они были круглой формы. Театр "Глобус" был восьмигранным. Его зрительный зал представлял собой овальную площадку, обнесенную высокой стеной, по внутренней стороне которой шли ложи для аристократии. Над ними размещалась галерея для зажиточных граждан. Зрители стояли вокруг трех сторон площадки. Некоторые привилегированные зрители сидели на самой сцене. Театр вмещал до 2000 человек. Плата со всех взималась при входе. Желавшие занять места на галерее платили за это дополнительно, так же как и зрители, сидевшие на сцене. Последние должны были платить больше всех. Спектакли шли при дневном свете, без антрактов и почти без декораций. Сцена не имела занавеса. Ее отличительной особенностью являлся сильно выступавший вперед просцениум и балкон в глубине - так называемая верхняя сцена, где также разыгрывалось действие спектакля. Сценическая площадка вдавалась в зрительный зал - публика окружала ее с трех сторон. Позади сцены находились артистические уборные, склады реквизита и костюмов. Сцена представляла собой помост высотой около одного метра над полом зрительного зала. Из артистического помещения был вход под сцену, где имелся люк, через который появлялись "привидения" (например, тень отца Гамлета) и куда проваливались грешники, предназначенные для ада (как Фауст в трагедии Марло). Просцениум был пустым. По мере необходимости сюда выносили столы, стулья и прочее, но по большей части сцена английского театра была свободна от реквизита. Сцена делилась на три части: переднюю, заднюю и верхнюю. На задней было три двери, куда входили и выходили актеры. Над задней сценой находился балкон - в хрониках Шекспира на балконе появлялись персонажи и, предполагалось, что они находятся на стене замка. Верхняя же сцена была трибуной или изображала спальню Джульетты. Выше верхней сцены помещалось строение, которое называлось "хижиной". Оно и по форме напоминало домик. Здесь было одно или два окна, которые служили для тех сцен, где по ходу действия персонажи разговаривали из окна, как Джульетта во втором акте трагедии. Когда в театре начиналось представление, на крыше хижины вывешивался флаг - он был далеко виден и служил опознавательным знаком того, что в театре дается спектакль. В XX веке не раз режиссеры будут возвращаться к принципам бедного и аскетичного театра времен Шекспира, вплоть до эксперимента по размещению зрителей на сцене.</p> <p>Творчество Вильяма Шекспира – итог и вершина развития английского и общеевропейского театра эпохи Возрождения. Три периода творчества Шекспира: оптимистический, трагический, романтический. Пьесы этих периодов.</p>		
	Самостоятельная работа	3/3	
	Содержание	6/6	

1.6.Итальянский театр – комедия дель арте.	<p>Комедия дель арте – высшее достижение итальянского театра эпохи Возрождения XVI-XVII вв. Профессионализация европейского сценического искусства. Важную роль в становлении итальянского профессионального театра сыграла падуанская труппа актёра и драматурга Анджело Беолько, члены которой, выступая в разных пьесах под одними и теми же именами, в одних и тех же костюмах, создавали неизменные типы. В этом отношении труппа Беолько предвосхищала комедию дель арте, появившуюся в середине XVI века, вскоре после его смерти. Однако в точном переводе с итальянского commediadell'arte в то время означала «профессиональный театр», — понятие «комедия масок» появилось позже.</p> <p>На протяжении долгого времени спектакли играли во дворцах. Лишь в 20-х годах XVI века начали появляться специальные театральные здания, при этом принципы постройки заимствовались у Витрувия: как в Древнем Риме, зрительный зал строился в виде амфитеатра.</p> <p>Новый итальянский театр родился как придворный, однако очень скоро завоевал популярность в самых широких слоях итальянского общества, к интересам и вкусам которых он начал приспосабливаться на рубеже XV—XVI веков: мифологические сюжеты постепенно уступали место сюжетам из современной жизни, которые, в свою очередь, диктовали и новые принципы оформления спектаклей и иной стиль актёрской игры.</p> <p>Комедия дель арте, благодаря постоянным гастролям итальянских артистов — с конца XVI и на протяжении всего XVII века стала популярна в Испании, Франции, Англии и Германии.</p> <p>Элементы, характерные для комедии дель арте: сюжетная схема, импровизация, типы-маски, буффонный комизм, трюки, атмосфера карнавального веселья, ансамблевость. Понятие амплуа. Социальные, типовые характеристики образа-маски: слуг, господ, влюблённых.</p>	4/4	
Контрольная работа		2/2	
2 курс 4 семестр		2	
Тема 1.7.Театр эпохи классицизма	<p>Содержание</p> <p>Установление системы абсолютизма во Франции в XVII в. Стабилизация общественной жизни.Европейский театр классицизма. Классицизм (фр. classicisme, от лат. classicus — образцовый) — художественный стиль и эстетическое направление в европейском искусстве XVII—XIX вв. В основе классицизма лежат идеи рационализма, которые формировались одновременно с таковыми же идеями в философии Декарта. Художественное произведение, с точки зрения классицизма, должно строиться на основании строгих канонов, тем самым обнаруживая стройность и логичность самого мироздания. Интерес для классицизма представляет только вечное, неизменное — в каждом явлении он стремится распознать только существенные, типологические черты, отбрасывая случайные индивидуальные признаки. Эстетика классицизма придаёт огромное значение общественно-воспитательной функции искусства. Многие правила и каноны классицизм берет из античного искусства (Аристотель, Гораций). Классицизм устанавливает строгую иерархию жанров, которые делятся на высокие (ода, трагедия, эпопея) и низкие (комедия, сатира, басня). Каждый жанр имеет строго определённые признаки, смешивание которых не допускается. Как определенное направление сформировался во Франции, в XVII веке. Французский классицизм освобождал человека от религиозно-церковного влияния, утверждая личность как высшую ценность бытия.</p> <p>Конфликт между чувством и долгом – основная сфера классической драмы.</p>	2/2	2/2

	<p>Соблюдение закона трёх единств – действия, места, времени. В XVII веке, когда в ряде европейских стран укрепилась королевская власть, ведущим направлением в искусстве стал классицизм. Наиболее ярко это направление проявлялось в жанре трагедии, виднейшими создателями которой были французские писатели Корнель (1606-1684) и Расин (1639-1690). В трагедии классицизма соблюдались «три единства»: единство действия, места и времени. В течение всего спектакля декорации не менялись, и действие свершалось в одни сутки. Когда в трагедии «Сид» Корнель попытался продлить действие до 36 часов, его за это осудила академия. В Париже спектакли шли во дворцах короля и в зале для игры в мяч Бургундского отеля. Представления же для народа в то время устраивались на городских площадях и ярмарочных базарах. Спектакль в королевском дворце отличался особенной пышностью. Сам король занимал тронное место перед сценой. Рядом усаживались приближенные, а сзади послы. Далее размещались придворные и, приглашенная знать. В городских театрах в партере публика стояла, а знать размещалась по бокам самой сцены, где расставлялись для нее скамьи. Это стесняло актеров, ограничивало их движения на сцене. Действие разыгрывалось в передней части сцены, на фоне декорации, обычно изображавшей дворец. Театральные костюмы делались по образцу «римской одежды». Трагедия классицизма была первой драматургической формой, утверждавшей идеи долга человека перед обществом и государством. Даже сам король в этих трагедиях был обязан подчиняться закону, служить интересам государства и народа, а не угождать своим прихотям. Спектакли отличались напыщенной приподнятостью. Свои роли актеры произносили нараспев. Все это порождало и соответствующую рассудочную, лишенную какой-либо бытовой окраски манеру актерской игры. Но театру классицизма были свойственны не только отрицательные стороны. В трагедиях поднимались важные моральные вопросы, показывались сильные выдающиеся характеры. Новая школа трагического актерского искусства, которая впервые появилась во Франции, оказала влияние на театры других стран Европы. В комедии этой эпохи было больше жизненности, сохранялись традиции театра эпохи Возрождения. Поэтому, исполняя комедии Мольера, актеры играли с гораздо большей правдивостью. В начале XVIII века усилилась борьба «третьего сословия», как тогда называли окрепший буржуазный класс, против феодально-крепостнических порядков и их защитницы - церкви. Выступая против устоев феодализма и религиозных предрассудков, буржуазные идеологи выдвигали идею о просвещении своих народов в духе понимания ими гражданского долга. За это их стали называть просветителями, а век их деятельности, завершившийся Великой французской революцией, - эпохой Просвещения.</p>		
<p>Тема 1.8.Ж. Б. Мольер – создатель жанра высокой комедии.</p>	<p>Содержание</p> <p>Мольер (Жан-Батист Поклен) – создатель национальной комедии во Франции. Мольер является основоположником реалистического и сатирического направления во французском театре. Его произведениям присущи своеобразие реализма, преодолевающего сословную ограниченность и абстрактную идеализацию классицизма, догматическую нормативность его эстетики, но сохраняющего классицистские черты в методе построения характеров, в развитии сюжета и пр. Самыми известными его творениями являются «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Мещанин во дворянстве» (1670) - образец жанра комедии-балета. Мольер выступает также как актер и режиссер, ведет борьбу за новый тип спектакля.</p> <p>Жан Батист Мольер – великий реформатор комедии, создатель жанра высокой комедии. Мольер был придворным драматургом короля Людовика XIV, работал в соавторстве с композитором Люлли, сочиняя либретто и стихотворные тексты для придворных балетов. Мольер – создатель жанра «высокой комедии» (т. е.</p>	<p>3/3</p> <p>2/2</p>	

	<p>пятиактных комедий, созданных в соответствии с «Правилами трех единств», где наряду с простонародными персонажами действуют и представители дворянского происхождения).</p> <p>Разрушение догматических правил классицизма и утверждение реализма в творчестве Мольера.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.9. Театр эпохи Просвещения	Содержание	3/3	
	<p>Философы-просветители XVIII века стремились превратить театр в орудие политического и эстетического воздействия на народ, в школу его свободолобия. Они старались прививать зрителям чувства гражданственности, нетерпимость к феодальным обычаям и порядкам. В создании театра просветителей выдающуюся роль играли писатели-драматурги и теоретики театра - Вольтер и Дидро во Франции и Лессинг в Германии. Создавая новый репертуар и новаторские принципы сценического искусства, они противопоставляли их оторванному от народа великосветскому театру классицизма. Благодаря просветителям в Англии и Франции, а также в Германии и Италии развился новый буржуазно-демократический театр. Его отличительной чертой была острая постановка общественных вопросов, критика отжившего феодального режима. Так, в Англии театр эпохи Просвещения критиковал пороки нарождавшегося буржуазного строя. Наиболее значительной в эту эпоху была блестящая комедия Ричарда Шеридана (1751-1816) «Школа злословия», идущая до сих пор на российской сцене. Лучшим представителем английского артистического искусства явился знаменитый Давид Гаррик (1717-1779), гуманист и просветитель на сцене. Он успешно пропагандировал драматургию Шекспира, сыграв роли Гамлета, Лира и другие. Во Франции философ-просветитель Вольтер, обращаясь в своей драматургии к животрепещущим общественным вопросам и обличая деспотизм, продолжал развивать жанр трагедии. Одновременно на Французской сцене поддерживалась комедийно-сатирическая традиция. Так, Лесаж (1668-1747) в комедии «Тюркаре» критиковал не только разлагавшееся дворянство, но и ростовщическую буржуазию. Он стремился создать комедии для массового народного театра. Другой просветитель и драматург - Дени Дидро (1713-1784) защищал правду и естественность на сцене. Кроме ряда пьес («Побочный сын», «Отец семейства» и др.), Дидро написал трактат «Парадокс об актере», где развил теорию актерского искусства.</p> <p>Ведущие идеи эпохи Просвещения: борьба за торжество разума, науки, культуры, мечта о «царстве разума».</p> <p>Просвещение как период идейной подготовки буржуазных революций. Резкая критика дворян, аристократов в творчестве комедиографов Просвещения.</p> <p>Бомарше «Женитьба Фигаро», Шеридан «Школа злословия», Гольдони «Слуга двух господ».</p>	2/2	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.10. К. Гольдони – реформатор итальянского театра	Содержание	3/3	
	<p>Новатором в Италии явился замечательный драматург Карло Гольдони (1707-1793). Он создал новую комедию характеров. Вместо импровизации в основу спектакля был положен литературный текст. Переворот, произведенный Гольдони на сцене, отражает комедия «Комический театр». Но еще большее значение имеют его до наших дней не сходящие со сцены реалистические и демократические комедии. Они обличали феодальную аристократию и бюрократию в общественных, семейных и личных делах, тонко изображали нравы буржуа и простой народ. Из комедий Гольдони наибольшей славой до сих пор пользуются «Слуга двух господ» и «Трактирщица». В эпоху становления просветительского театра в Италии выступил другой талантливый драматург Карло Гоцци (1720-1806). Стремясь противопоставить комедиям Гольдони свой репертуар, Гоцци развивал жанр театральной сказки. Таковы его пьесы «Любовь к трем апельсинам», «Король-Олень», знаменитая</p>	2/2	

	«Принцесса Турандот», «Женщина-змея» и другие. Благодаря богатой иронии и сочному юмору талантливые сказки для сцены Гоцци пользуются успехом и в наши дни. Национальные художественные традиции театра Просвещения. Реформа театра К. Гольдони. Использование и возрождение к жизни <i>реалистического</i> начала в комедии масок. <i>Коллективные комедии</i> (комедии нравов) Гольдони. К. Гоцци против реформы Гольдони, защита комедии дель арте.		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.11. Немецкий театр. Лессинг. Гете. Шиллер. Движение «бури и натиска».	Содержание	3/3	
	Немецкие драматурги Лессинг, И. Гёте, Ф. Шиллер. Подведение итогов всему, сделанному в Европе в эпоху Просвещения. От реализма просветителей к реализму XIX в. Подлинным творцом немецкого национального театра был виднейший немецкий писатель-просветитель Готтольд-Эфраим Лессинг (1729-1781). Он создал первую немецкую национальную комедию «Минна фон Барнхольм», антифеодальную трагедию «Эмилия Галотти» и ряд других драматических произведений. В просветительской трагедии «Натан Мудрый» автор выступал против религиозного фанатизма. В знаменитой книге «Гамбургская драматургия» Лессинг изложил свои суждения по эстетике и теории драмы. Он отстаивал правду в сценическом искусстве, боролся за национальный реалистический театр. В 70-х годах XVIII века в немецком искусстве возникло новое течение под названием «бури и натиска». Оно отражало движение наиболее передовых, революционно настроенных кругов буржуазии, боровшихся с феодализмом и абсолютизмом. В этом течении участвовали величайшие немецкие поэты и драматурги Гете и Шиллер. Просветительские идеи оказали большое влияние на немецкое актерское искусство, приблизив его к реализму. Виднейшим актером в Германии этих лет был Фридрих Людвиг Шредер (1744-1816), связанный с идеями «бури и натиска». Проникновение идей просветителей в итальянский театр сопровождалось длительной борьбой против формализма и безыдейности на театральной сцене.	2/2	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.12. Театр эпохи романтизма.	Содержание	5,5/5,5	
	После буржуазной революции в искусстве Франции и других европейских стран проявились три основных направления: классицистическое, романтическое и реалистическое. В годы революции и якобинской диктатуры во французском театре шли революционно-классицистические трагедии Мари Жозефа Шенье (1764-1811): «Карл IX», «Кай Гракх», «Фенелон». В 20-х годах во французском театре начало формироваться романтическое направление. Ведущим драматургом прогрессивного романтизма стал Виктор Гюго. Его предисловие к драме «Кромвель», явилось манифестом романтизма, и было направлено против поэтики классицизма. Постановка в 1830 году драмы Гюго «Эрнани» окончательно утвердила романтизм на сцене. Как эти, так и другие пьесы Гюго («Марион Делорм», «Рюи Блаз», «Король забавляется») отличались высокой идейностью, демократичностью и гуманизмом, а написанные перед июльской революцией 1830 года - и революционным духом. Когда после 1830 года в театре укрепилась буржуазная идеология, ее усердным слугой был драматург Э. Скриб. Драматурги второй половины XIX века Э. Ожье, Дюма-сын, В. Сарду писали развлекательные пьесы на вкус буржуазного зрителя. Отзвуки французской революции слышались в произведении немецкого драматурга Георга Бюхнера (1813-1837) «Смерть Дантона». Прогрессивная трагедия другого немецкого писателя Карла Гуцкова (1811-1878) «Уриель Акоста» обошла все сцены мира. Во всех западноевропейских странах романтическая драматургия оказала сильное влияние на творчество актеров XIX века и способствовала выявлению многих больших дарований. Ведущим актером эпохи буржуазной революции во Франции был Франсуа Жозеф Тальма (1763-1826). Он создал обличительный образ монарха-тирана,	4/4	

	<p>стремился раскрывать внутренние противоречия создаваемых им характеров. Тальма внес много изменений в костюм, мимику, жесты и декламацию актеров. Большая слава выпала на долю актрисы Рашель (1821-1858), возродившей в своем творчестве героический пафос классицизма. Особенно прославилась она исполнением «Марсельезы» в дни революции 1848 года. В упорной борьбе за реализм в искусстве выдвинулся любимец Карла Маркса талантливый артист Карл Зейдельман (1793-1843). В романтическом театре Англии мировое признание получил актер Эдмунд Кин (1787-1833). Создавая полные жизненной правды образы, Кин в трагедиях Шекспира производил огромное впечатление на зрителей своим гневным протестом против несправедливости, человечностью и эмоциональностью. В игре Э. Кина удачно сочетались реалистические тенденции с романтизмом. Итальянский театр второй половины XIX века дал миру замечательных трагических актеров Эрнесто Росси (1829-1896) и Томмазо Сальвини (1829-1916). Отразившееся в искусстве Романтизма разочарование результатами буржуазной революции. Трагический герой романтической драмы. В. Гюго «Эрнани», «Король забавляется». Проспер Мериме – французский писатель, мастер новеллы. Сборник пьес на испанские темы «Театр Клары Гасуль». Обращение к историческому прошлому в драматической хронике «Жакерия».</p> <p>Два течения романтизма – прогрессивное и реакционное.</p> <p>Свободолюбивые трагедии Байрона. Выразитель умонастроения эпохи крушения просветительских идеалов. Драматическая поэма «Манфред».</p> <p>Немецкий романтизм, борьба против влияния французского классицизма. Движение «Бури и натиска». Основная тема немецкого романтизма – тема разрыва между мечтой и действительностью. Пьесы-сказки Людвиг Тика, «Кот в сапогах»</p>		
	Самостоятельная работа	0,5/0,5	
<p>Тема 1.13. Театр Западной Европы на рубеже XIX-XX веков.</p>	<p>Содержание</p> <p>Признаки глубокого идейно-творческого кризиса театральной культуры. Декаданс (упадок) и символизм. Страх перед жизнью, неведомыми силами, враждебными человеку. Усиление реалистического направления. Движение «народных театров». Ромен Роллан о народных театрах.</p> <p>Интенсивное развитие режиссуры. Усиление роли режиссера, как необходимость подчинения всех выразительных средств театрального искусства задаче создания спектакля, выражающего идейный замысел, как единого художественного целого</p>	2,5/2,5	
	Самостоятельная работа	0,5/0,5	
<p>Тема 1.14. «Новая драма» на рубеже XIX-XX веков.</p>	<p>Содержание</p> <p>Обращение к проблемам современной действительности как решающее условие возникновения «новой драмы», стремление изобразить актуальные жизненные конфликты. Теоретик и экспериментатор «новой драмы» Август Стринберг. Теория камерного (интимного) театра Стринберга в предисловии к пьесе «Фрекен Жюли». Главные представители «новой драмы» на Западе - Генрик Ибсен, Герхард Гауптман, Морис Матерлинк. Бернард Шоу – основоположник театра идей, создатель «интеллектуального театра XX века». Юмор, как одна из составляющих поэтики драматурга, соединение комического и трагического. Сущность драматического конфликта в комедии «Пигмалион», особенности построения характеров, мифологический план.</p> <p>Общие свойства «новой драмы» - антибуржуазность, как основной её мотив, поиски новых сценических форм для выражения нового содержания.</p>	3/3	
		2/2	

	Генрик Ибсен – основоположник норвежской драматургии. Новатор и первопроходец «новой драмы», создатель психологической драмы. Глубокий психологизм и смелость критики буржуазной морали в произведениях Ибсена – «Пер Гюнт», «Кукольный дом» («Нора»).		
	Самостоятельная работа	1/1	
Контрольная работа		2/2	
3 курс 5 семестр		45/28	
Тема 1.15.Символистский театр М. Метерлинка	Содержание	3/2	
	Теория и практика символистской драмы в творчестве Мориса Метерлинка. Символистский театр Мориса Метерлинка. Идеальный театр, по Метерлинку, - театр статический, в котором внешнее действие должно быть сведено к минимуму. Мотивы рока в его пьесах. Поиск мудрости в повседневном в драме «Синяя птица». Сатирическая легенда «Чудо святого Антония» о лицемерии буржуазной морали.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.16.Американский театр от XVII века до начала XX века	Содержание	3/2	1
	Исторические условия становления и развития американского театра с XVII века. Деятельность миссионеров и их роль в постановках первых спектаклей. Господство коммерческой системы в американском театре конца XIX века, отсутствие национальной драматургии, феномен театрального Бродвея, система «звезд» и серийность постановок. Становление и развитие жанра американского мюзикла. Создатель американской национальной драмы Юджин О'Нил. Первая американская социальная драма «Косматая обезьяна». Тема одиночества человека в пьесе «Любовь под вязами».	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.17.Восточный театр	Содержание	3/2	
	Своеобразие восточного театра и его зависимость от характера мифологии, религии и философии стран Востока. Отличие элементов восточного традиционного театра от европейского: особые законы драматургического построения пьесы, художественное оформление театрального представления, своеобразная актёрская игра, костюмы, грим, решение сценического пространства. Театральное искусство Индии – одно из самых древних в странах Юго-Восточной Азии. Лила – музыкально-танцевальная драма на основе эпоса «Махабхарата». Строго канонизированная актёрская игра, система жестов и мимики. Становление театра в Китае. Представления байси и включение в них акробатики, фехтования, хождение по канату, танцев с макетами животных. Смешанные представления. Игра с воображаемыми предметами, аллегорическое использование реквизита. Театральное искусство Японии и его самобытность. Театральные представления в форме гагаку и бугаку. Представления театра Но на основе пантомимы. Кукольный театр. Театр Кабуки - строгость канонических законов в сценическом движении, жестах, голосе в пении и декламациях.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
	Содержание	3/2	

Тема 1.18 Западный театр с начала XX столетия до 1945 года.	Западный театр начала XX века – арена острых идеологических столкновений, борьба идей, борьба мировоззрений. Разоблачение пороков буржуазного общества, выдвижение мысли о гражданской ответственности каждого честного человека за зло, существующее в мире. Борьба между модернизмом и реализмом. Развитие театрального искусства. Формирование режиссуры как самостоятельной профессии. Искания французской режиссуры первой половины XX века. Синтез приемов условного и психологического театров в деятельности театра «Старая голубятня» Жака Капо. Коммерческий и развлекательный театр.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.19 Театральный авангард А. Арто	Содержание	3/2	
	Сюрреализм (сверхреализм) – направление в авангардистском искусстве XX века (бесконтрольное воспроизведение сознательного и бессознательного) в режиссуре Антонена Арто. Концепция «театра жестокости», предполагающая перестройку сознания, использование театра в качестве инструмента. «Театр жестокости» А. Арто, который адресуется к подсознанию зрителя, когда сцена становится неким ритуальным пространством, а текст выпевается, как ритуальное заклинание. Использование разнообразных художественных приемов. Отказ от имитации жизни в театре, создание на сценических подмостках высшей реальности, как цели театра.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.20 «Картель». Итоги «Картеля»	Содержание	3/2	
	Создание творческой корпорации «Картель четырех» режиссерами разных творческих индивидуальностей Шарлем Дюлленом, Луи Жуве, Гастоном Бати и Жоржем Питоевым. Выдающаяся роль «Картеля» в развитии театрального искусства. Свободная импровизация актерской техники в театре Дюллена, интеллектуальная режиссура Жуве, синтез живописи, скульптуры, архитектуры, музыки и актерского искусства в режиссуре Бати, психологический театр Питоева.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.21 Теория эпического театра Б. Брехта	Содержание	5/3	
	Крупнейший немецкий драматург Бертольд Брехт и его влияние на развитие мирового сценического искусства. Теория «эпического театра» Брехта. «Эффект отчуждения» в пьесах Брехта в виде комментирующих зонгов и хоров. Сатирический памфлет «Трёхгрошовая опера». Антифашистская пьеса «Страх и отчаяние в третьей империи». Антимилитаристская пьеса «Мамаша Кураж и её дети», обвинение тех, кто помогает войне.	4/2	
	Самостоятельная работа	1/1	
	Содержание	3/2	

<p>Тема 1.22. Западный театр от 1945 года до конца XX века.</p>	<p>Антифашистская тематика в первые послевоенные годы. Осмысление трагического и героического опыта второй мировой войны. Демократизация и политизация сценического искусства. К середине 60-х годов складывается понятие «политический театр». «Документальные» политические постановки. Взрыв интереса к социальным проблемам. Создание социальной драмы послевоенных лет.</p> <p>Распространение движения народных театров. Борьба за массового зрителя, за общедоступный, а не элитарный театр. Воскрешение и развитие форм и приемов народного театра прошлого. Представления на открытом воздухе, фестивали, привлекающие тысячи любителей театра.</p> <p>Коммерческий театр. Индустрия развлечений, дорогостоящая зрелищность.</p>	<p>2/1</p>	
	<p>Самостоятельная работа</p>	<p>1/1</p>	
<p>Тема 1.23 Театр абсурда С. Беккет</p>	<p>Содержание</p> <p>Театр абсурда как выражение отчаяния и нигилизма части интеллигенции. Тема одиночества и обреченности человека в ожидании смерти. Принцип поэтики театра абсурда: иррационализм, отсутствие логической связи между элементами драмы и спектакля, отсутствие интриги, схематичность характеров, парадоксальность, проблема коммуникации.</p> <p>«Апостол одиночества» Самюэль Беккет. Притча С. Беккета «В ожидании Годо», особенности действия и диалога.</p> <p>«Карнавалы абсурда» (пышная зрелищность) в театре Жана Жене. Фантасмагории Ж.Жене «Служанки», «Негры».</p> <p>Трагические фарсы Эжена Ионеско. Пародия и сатира в пьесах Э.Ионеско. «Лысая певичка», как «трагедия языка», «Стулья».</p>	<p>3/2 2/1</p>	
	<p>Самостоятельная работа</p>	<p>1/1</p>	
<p>Тема 1.24 Итальянский театр. Неореализм. Театр Л. Висконти. Театр Дж. Стрелера</p>	<p>Содержание</p> <p>Создание в послевоенной Италии новой, прогрессивной культуры. Развитие реалистических тенденций захватывает все области культуры – литературу, кино, изобразительное искусство, театр. Неореализм – термин, давший название целому художественному течению (40-е – середина 50-х годов). Неореализм был рожден идеями Сопротивления. Новое восприятие, которое было свойственно прогрессивной творческой интеллигенции первых послевоенных лет, прежде всего чувство единения простых людей, вынесших все тяготы войны. Потребность отражения на сценических подмостках современную действительность во всем ее многообразии.</p> <p>Режиссеры Росселини, Де Сика, Висконти. Театр Эдуардо де Филиппо.</p> <p>Лукино Висконти (1906-1976) – итальянский режиссер, один из основоположников неореализма. Главная тема творчества для Висконти – конфликт между индивидуализмом и гуманистическими нормами нравственности. Русскому зрителю Висконти больше известен как кинорежиссер фильмов «Рокко и его братья», «Самая красивая», «Гибель богов».</p> <p>Режиссерская деятельность Джоржо Стрелера (1921-1997) и его «Театро Пикколо» - олицетворение неповторимого национального своеобразия. Программа-манифест нового театра – художественный театр для всех. Стремление сделать искусство театра подлинно народным. Переосмысление и органическое слияние лучших национальных традиций. Синтетическая целостность сценического решения спектаклей.</p>	<p>2,5/1,5 2/1</p>	
	<p>Самостоятельная работа</p>	<p>0,5/0,5</p>	
	<p>Содержание</p>	<p>2,5/1,5</p>	

Тема 1.25. Метафизика театра. Режиссер Питер Брук.	Великие режиссёры Питер Брук, Джорджо Стрелер, Ежи Гротовский. Театр Питера Брука: поэтический метафоризм режиссуры. Создание в Париже Международного Центра театральных исследований (1970) как попытка создания интеркультурной модели театра. Поиски новых форм синтетического театра, разрушающего стену между актером и зрителем, эксперименты, направленные на совершенствование внутренней и внешней техники актера, обращение к философии и культуре ритуала. Брук о законах и природе театра, о поиске живого театра, свободного от фальши и штампа в книгах «Пустое пространство», «Секретов нет».	2/1	
	Самостоятельная работа	0,5/0,5	
Тема 1.26Американский театр. Мюзиклы.	Содержание	5/2	
	Система организации театрального дела на Бродвее с начала XX столетия. Создание полужакрытых стационарных театров в противовес антрепризному театру. Отсутствие системы государственной поддержки театров. Открытие в 1931 году репертуарного театра «Групп», последователя идей К.С. Станиславского. Университетские театры. Психологическая драма Теннесси Уильямса. Теннесси Уильямс и его концепция «нового, пластического театра». Идея поисков человечности в бесчеловечном мире в пьесах «Стеклянный зверинец», «Трамвай «Желание», «Кошка на раскаленной крыше». Время и память как главные мотивы творчества Т. Уильямса. Американский мюзикл во второй половине XX века: «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Вестсайдская история» А.Лорентса и Л.Бернштейна.	4/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.27Ежи Гротовский – режиссер, педагог, теоретик театра	Содержание	3/3	
	Ежи Гротовский – польский режиссер реформатор и теоретик театра. Экспериментальная режиссура Ежи Гротовского. Исследование границ и возможностей театра и человека-актера. Мастерская в Понтедере (Италия). Видение театра как проводника, носителя телесных и духовных импульсов, как движителя взлета. Отход от практики создания спектаклей, исследование «исполнительских техник».	2/2	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 1.28Современный зарубежный театр. Новые театральные формы и жанры. Уличный театр. Европейский опыт.	Содержание	3/3	
	ДариоФо (р.1926 г.) – итальянский драматург, актер, режиссер. Основатель театра «Коммуне», с которым выступал перед рабочей аудиторией. В своих пьесах социальный гротеск доводит до карикатуры «Не играйте с архангелами», «Случайная смерть анархиста». Ироничный взгляд на семейные проблемы «Свободная пара». Марсель Марсо (1923-2007) – французский актер, мим. Организатор и руководитель труппы «Содружество мимов». Открыл парижскую школу пантомимы. Создал лирический образ Бипа – центрального персонажа мимических сценок. РоберЛепаж (р.1957) канадский режиссер-авангардист театра и кино, актер, драматург и сценарист, основатель и художественный руководитель квебекского театра ExMachina, один из крупнейших театральных деятелей современности. Ставил концертные программы Питера Гэбриэла и шоу цирка Дю Солей. Известен также своими оперными постановками. В 2007 году вручена Золотая маска за спектакль «Обратная сторона луны» (лучший иностранный спектакль). В 2009 году Лепажу вручена Золотая маска за лучший иностранный спектакль, показанный в России – девятичасовой спектакль «Липсинк». Разрушение старых театральных канонов и поиск	2/1	

	новых на стыке современных визуальных языков, превращение сцены в некое мультимедийное пространство. Театр Терье. Уличный театр , выходящий за пределы традиционных помещений. Привлечение публики, которая обычно не ходит в театр. Соединение культурного любительства с социальной манифестацией. Развитие уличного театра с 60-х годов. Возврат к истокам театра.		
	Самостоятельная работа	1/1	
Экзамен.			
3 курс 6 семестр		50/29	
2. История отечественного театра			
Тема 2.1. Истоки русского театра	Содержание	5/3	
	Обряды, обрядовые действия, народные праздники – основа развития русского театра. Деятельность скоморохов. Скоморохи дворовые, оседлые, бродячие. Становление народного театра живого актёра. «Театр Петрушки». Медвежья потеха. Игры ряженых.	4/2	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.2. Первый придворный театр	Содержание	3/2	
	Придворный театр. Артемон Матвеев – вдохновитель и организатор московского придворного театра. Иоганн Грегори – постановщик первого спектакля «Артаксерксово действо». Строительство «комедийной хоромины» в селе Преображенском – летней резиденции царя. Использование в спектаклях музыки, пения, танцев. Роскошь костюмов, декораций. Использование подъёмных декораций, боковых кулис.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.3. Школьный театр	Содержание	3/2	
	Возникновение школьного театра в XVII веке связано с созданием первых государственных учебных заведений. Зарождение русской школьной драмы связано с именем ученого-монаха, политического деятеля, просветителя и поэта Симеона Полоцкого, воспитанника Киевско-Могилянской Академии. Школьный театр. Аллегорические персонажи в инсценировках школьного театра.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.4. Театр эпохи Петра I. Первый публичный театр.	Содержание	3/2	
	Формирование театра XVIII века связано с ростом национального самосознания, с общественными и культурными преобразованиями, которые происходили в стране. Театр сохраняет национальную самобытность, наследуя традиции народных представлений, усваивает и переосмысливает передовые тенденции зарубежной театральной культуры. Открытие государственного публичного театра в Москве в 1702 году под руководством Кунста-Фюрста. Открытие первой русской танцевальной школы в Петербурге в 1738 году. Оперно-балетные спектакли.	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.5. Театр в эпоху Анны Иоанновны. Постоянно действующий придворный театр	Содержание	3/2	
	Придворный театр. В эпоху Анны Иоанновны предпосылки к созданию театральной жизни усиленно активизируются. С 1731 в России появляется постоянно действующий придворный театр, представленный	2/1	

	<p>первоклассными европейскими труппами. Самой прославленной была труппа итальянской комедии дель арте под руководством Томазо Ристори, отцом Джиованни Ристори. Он собрал прекрасный ансамбль: Панталоне играл Бертольди, Арлекина блестяще исполнял Белотти, Доктора - Малучелио, Бригеллу - Кафанио; в ролях первых любовниц блистала Розалия Фантазия, вторых любовниц исполняла "комедиантка Димю"; мужской состав "любовников" заполняли Филипп Нери Фантазия, Франческо Эрман и Яган Вердер; на роли пожилых героинь ставилась жена Томазо Ристори Екатерина. Сам Томазо был помимо директора еще и опытным машинистом, и декоратором. По эскизам Растрелли для актеров строилось здание, но как всегда закончить его к нужному времени не успели, а после было уничтожено пожаром. Комедии играли постоянно, поэтому публика постепенно начала запоминать, кто есть кто, какая маска кого обозначает. Постепенно постановки усложнялись, особенно это относилось к "комедиям на музыке" и "музыкальным интермеццо". Приезжало все больше иностранных профессиональных трупп. Такое обилие замечательных артистов вызвало взрыв увлечения театрами. Иногда на спектакли пускались не только придворные люди, но и дворяне. Некоторые труппы в последствие уезжали на родину, а их заменяли другие. Некоторые после некоторого отдыха возвращались в придворный театр императрицы. В мае 1732 указом Анны Иоанновны был учрежден Сухопутный шляхетский кадетский корпус - привилегированное учебное заведение для детей дворян. Помимо обязательных предметов их обучали фехтованию, музыке и танцам. Кадеты участвовали во многих театральных постановках приезжающих трупп и удостаивались похвалы императрицы. Также в 1731 появляется первая русская балетная школа, а за ней и труппа. Анна Иоанновна, благодаря своему европейскому замужеству, была склонна ко всему западноевропейскому, лоску и роскоши. Хотя с другой стороны, помня свое детство, она продолжала любить все народное русское и национальное. Особый интерес императрицы проявляла и к русским любительским спектаклям. Любительские спектакли в России в XVIII веке оставались быть редким явлением. Во время царствования Анны Иоанновны уровень их значительно повысился. Во-первых, под влиянием спектаклей иностранных трупп, особенно итальянских. Во-вторых, благодаря участию самих иностранных мастеров. В-третьих, поощрение императрицы и обилие собранных ею при дворе талантливых людей. Наряду с императорским, любительские театры заводили и "малые" дворы. Также некоторые дворяне сами заводили при домах свои спектакли, в которых занимали своих "домовых" крепостных людей. В городских образованных кругах образуются труппы "охотников".</p>		
<p>Тема 2.6. Театр в эпоху Елизаветы Петровны. «Немецкая комедия» в России.</p>	<p>Самостоятельная работа</p> <p>Содержание</p> <p>-----</p> <p>Придворные труппы. В эпоху царствования Елизаветы Петровны случилось важное театральное событие. 30 августа 1756 был учрежден государственный публичный постоянно действующий театр. Этап активного формирования всех основных составляющих национального театра приходится как раз на первое десятилетие правления Елизаветы - на 1740-е, подготовившие переход к кульминации в середине 1750-х. На этот процесс имели большое влияние как западноевропейские профессиональные труппы, так и труппы при царском дворе. Театр же при дворе становится неотъемлемой частью придворного ритуала. Также при Елизавете произошло смещение акцентов в театральных пристрастиях. Царствование <u>Анны Иоанновны</u> можно назвать итальянским. Во время же правления Елизаветы количество итальянских трупп уменьшается. Зато увеличивается количество поставленных итальянских опер, в которых участвовали и</p>	<p>1/1</p> <p>3/2</p> <p>2/1</p>	

	<p>придворные певчие. ля опер специально строится в Москве Оперный дом - на берегу Яузы по проекту Растрелли. Со временем там начали играть и французские комедии. "Немецкая комедия" в России. Елизавета позволяла посещать придворный театр многим дворянским семьям. Иногда даже допускала посещение спектаклей и офицерами гвардий. Однако другим слоям населения театр был закрыт. Поэтому государыня разрешила "Немецкой комедия", которая имела более чем двадцатилетнюю предысторию в России, связанная с именем ее организатора И.-Х. Зигмунда, основать первый публичный постоянно действующий театр. Для подобных театров отвели специальные места для постройки здания: в Москве - в Новой Басманной слободе, в Петербурге - на Морской улице на Адмиралтейском острове. Открылись они в 1744 и 1745. Репертуар их состоял из небольших пьес или импровизационных сенок в духе комедии дель арте, которые были понятны самому неприязнительному зрителю. Иногда они даже показывали некоторые сценки на русском языке для привлечения большого внимания у зрителя. Если же спектакль требовал понимания текста, то зрителя снабжали программкой-переводом. Со сменой руководства театр поменял взгляд на репертуар, больше ориентируясь на драматическое искусство. "Немецкая комедия" оказала большое влияние на формирование и активизацию трупп "охотников". Для них это был источник впечатлений и образцов. Подчас "охотники" и немецкая труппа вступали во взаимодействие. К середине 1750-х у зрителя падает интерес к немецкому искусству. Он больше увлечен национальным театром. И, хоть "Немецкая комедия" продолжает свое существование еще на протяжении двадцати лет, теперь ее публика состоит больше из немецкоязычной части населения, а русской публикой посещались случайно.</p>		
	<p>Самостоятельная работа</p>	<p>1/1</p>	
<p>Тема 2.7. Русский классицизм А. Сумарокова</p>	<p>Содержание</p> <p>Национальное своеобразие русского классицизма заключалось в значении патриотической тематики, в разработке норм русского литературного языка. Основные этапы развития русского классицизма связаны с выдающимися именами драматургов, чьи произведения стали основой репертуара формирующегося русского национального театра.</p> <p><i>Александр Петрович Сумароков (1718-1777)</i> – создатель драматургии русского дворянского классицизма. Сумароков- идеолог просвещенного абсолютизма. Он - создатель типа русской «классической» трагедии: отказ от типичных для классицизма античных сюжетов и обращение к русской истории. Его первые трагедии «Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор», в которых звучит тема гражданского долга. Особенность трагедии «Дмитрий Самозванец»: обострение тираноборческой тематики, применение новых драматургических и сценических выразительных приемов. Борьба Сумарокова со «слезной комедией», выдвигавшей на сцену чернь.</p> <p>Творческий диапазон Александра Петровича Сумарокова очень широк. Он писал оды, сатиры, басни, эклоги, песни, но главное, чем он обогатил жанровый состав русского классицизма, — трагедия и комедия. Мировоззрение Сумарокова сформировалось под влиянием идей петровского времени. Но в отличие от Ломоносова он сосредоточил внимание на роли и обязанностях дворянства. Потомственный дворянин, воспитанник шляхетного корпуса, Сумароков не сомневался в законности дворянских привилегий, но считал, что высокий пост и владение крепостными необходимо подтвердить образованием и полезной для общества службой. Дворянин не должен унижать человеческое достоинство крестьянина, отягощать его непосильными поборами. Он резко критиковал невежество и алчность многих представителей дворянства в своих сатирах,</p>	<p>3/2</p> <p>2/1</p>	

	<p>баснях и комедиях. Лучшей формой государственного устройства Сумароков считал монархию. Но высокое положение монарха обязывает его быть справедливым, великодушным, уметь подавлять в себе дурные страсти. В своих трагедиях поэт изображал пагубные последствия, проистекающие от забвения монархами их гражданского долга. По своим философским взглядам Сумароков был рационалистом. Хотя ему и была знакома сенсуалистическая теория Локка (см. его статью «О разумении человеческого по мнению Локка»), но она не привела его к отказу от рационализма. «Логическое и математическое доказательства, — писал он, — не педантизм, но путь к истине». На свое творчество Сумароков смотрел как на своеобразную школу гражданских добродетелей. Поэтому на первое место им выдвигались моралистические функции. Вместе с тем Сумароков остро ощущал и сугубо художественные задачи, которые стояли перед русской литературой. Свои соображения по этим вопросам он изложил в двух эпистолах: «О русском языке» и «О стихотворстве». В дальнейшем он объединил их в одном произведении под названием «Наставление хотящим быти писателями» (1774). Образцом для «Наставления» послужил трактат Буало «Искусство поэзии», но в сочинении Сумарокова ощущается самостоятельная позиция, продиктованная насущными потребностями русской литературы. В трактате Буало не ставится вопрос о создании национального языка, поскольку во Франции XVII в. эта проблема уже была решена. Сумароков же именно с этого начинает свое «Наставление»: «Такой нам надобен язык, как был у греков, // Какой у римлян был, И следуя в том им // Как ныне говорит Италия и Рим» (Ч. 1. С. 360).</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.8. Деятельность Ф. Волкова. Основание русского государственного профессионального театра	Содержание	6/3	
	<p>Деятельность Федора Волкова – «отца русского театра». Волков Федор Григорьевич (9[20].02.1729—4[15].04.1763), основатель постоянного профессионального русского театра, актер, писатель, переводчик. Родился в Костроме в купеческой семье. С 1735 жил в Ярославле. Учился у ссыльного немецкого пастора, затем в Москве, где познакомился с т. н. школьным театром и спектаклями итальянской труппы. В 1748, вернувшись в Ярославль, организовал сначала домашний, а с 1750 публичный театр. В 1752 театр Волкова вызвали в Петербург. В 1754—56 Волков продолжал образование в Шляхетном кадетском корпусе. Деятельность Волкова имела большое значение для развития профессионального театра. Литературное творчество Волкова связано с театром. Он перевел либретто оперы Метастазии «Титово милосердие» (пост. в Ярославле). Ему приписывают также 15 оригинальных и переводных пьес, до нас не дошедших (кроме переводов Мольера, хранящихся в Парижской библиотеке). Известные стихи Волкова «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи...», «Станем, братцы, петь старую песню», получившие большое распространение и вошедшие в песенники XVIII в. Эпиграмма Волкова «Всадника хвалят...» опубликована в «Опыте исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова (СПб., 1772). Волкову принадлежит центральная часть либретто маскарадного представления «Торжествующая Минерва», организованного в Москве в 1763 после коронации имп. Екатерины II. В либретто, содержащее и сатирические мотивы, наряду с образами, заимствованными из античной мифологии и истории (Диоген), введены образы, отражающие русскую действительность (Кривосуд, Взятколюб). В характерное для классицизма аллегорическое представление Волков ввел также элементы народных скоморошских игр. Волков умер, простудившись во время маскарадного шествия, происходившего на улице в зимнее время.</p>	4/2	
	Самостоятельная работа	1/1	

<p>Тема 2.9. Театр в эпоху Екатерины Великой. «Всенародный театр».</p>	<p>Содержание</p> <p>-----</p> <p>Екатерина прекрасно понимала значение искусства, литературы и особенно театра в формировании общественного мнения, в воспитании всех слоев общества, и уделяла ему достаточное внимание (иногда даже сама писала пьесы). В ее коронационные торжества было представлено грандиозное зрелище-маскарад. "Всенародный" театр. В честь празднования своего трехлетнего царствования Екатерина указала построить и в Петербурге, и в Москве открытые театры, предназначенные для всего народа. Содержались они из казны. Театры были открытыми, поэтому спектакли устраивались только в теплые месяцы. В Петербурге в первый сезон спектакли шли практически ежедневно, в Москве обычно по воскресениям или по праздникам. Труппы этих театров состояли из различных "охотников" (любителей-полупрофессионалов). Труппа включала от одиннадцати до пятнадцати актеров, которые получали плату за каждый спектакль, и до восьми музыкантов. Репертуар состоял из комедий и "куриозных действий" (в Москве); в Петербурге исполнялись "Скупой" и "Лекарь поневоле" Мольера, "Геинрих и пернилла" Л. Гольдберга, "Новоприезжие" Леграна, "Чадолубие" А.А. Волкова, "Привидение с барабаном" Ф. Детуша. Театры имели довольно значительный сценический реквизит и гардероб. Представления были бесплатные. Подобные театры имели большое значение, особенно для Москвы, в которой после закрытия "Российского театра" больше не было государственного публичного театра. Реорганизация придворного театра. В 1766 императрица учредила переорганизацию придворного театра. Устанавливался срок обязательной службы основным категориям артистов - 10 лет. Дирекцию придворных (императорских) театров возглавил И.П. Елагин.</p>	<p>3/2</p> <p>-----</p> <p>2/1</p>	
<p>Тема 2.10. Сентиментализм. Слезные комедии. Мещанские драмы. Русская комическая опера.</p>	<p>Самостоятельная работа</p> <p>Содержание</p> <p>С середины 1760-х театр расширяет границы. На подмостки попадают драматурги сентиментализма. В западноевропейской драматургии это были, так называемые, "мещанские драмы" и "слезные комедии", героями которых становились подчас люди третьего сословия. В России в 1760-х появляется новый тип пьес: "переводы-переделки" со склонением на "русские нравы". Первенство в данном жанре надо отдать В.И. Лукину. Он перевел и переделал около десяти пьес в самое короткое время. Возникают и оригинальные русские пьесы сентиментального направления. Начало им в драматургии положил М.М. Херасков. К сентиментальному направлению причислялись также пьесы М.И. Веревкина. Шумным успехом в Москве пользовались "мещанские драмы", например, "Евгения" П.О. Бомарше, главную роль в которой играла московская актриса Елизавета Иванова. В таких пьесах царил первый и лучший актер сентиментального направления В.П. Померанцев. После перехода Ивановой в Петербургский театр, он играл вместе с М.С. Синяковой. На протяжении 1760-1790-х драматургия довольно-таки разнообразна. Многие драматурги продолжали классицистические традиции Сумарокова. Образцами служили пьесы Н.П. Николаева и Я.Б. Княжнина. Они развивают не только трагедию, но и комедию. Именно в эти годы в русскую драматургию приходит Д.И. Фонвизин. Его пьесы поначалу ставились на сцене Вольного театра К. Книппера в Петербурге. В начале 1770-х рождается новый жанр - русской комической оперы, ставшим одним из самых популярных у русской публики. По существу, это были драматические представления, сопровождаемые вставными музыкальными номерами. Исполнителями же являлись драматические актеры, обладавшие музыкальными навыками, живостью и подвижностью, чего до сих пор не требовала особо драматическая сцена. Первой русской</p>	<p>1/1</p> <p>3/2</p> <p>2/1</p>	

	<p>пьесой этого жанра стала пьеса М.И. Попова "Анюта". И всему этому стилевому и жанровому разнообразию во второй половине XVIII века давали сценическое воплощение несколько поколений актеров в обеих столицах (а в последнюю четверть века и в некоторых городах русской провинции). Причем нередко один и тот же актер на протяжении своей жизни играл, меняя разные стилевые направления.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.11. Крепостной театр. Крепостная актриса П. Жемчугова	Содержание	3/2	
	<p>В 18 веке в России театр был необычайно популярен. Богатые помещики обучали особенно талантливых крепостных крестьян и в своём крепостном театре ставили спектакли на радость себе и для развлечения соседей. Нередко среди артистов таких театров встречались действительно талантливые люди. Таким крепостным жилось несколько проще: их могли по воле барина частично освободить от работы, иногда они получали подарки от барина или даже от его гостей. Одним из лучших крепостных театров того времени был у Петра Борисовича Шереметева. Располагался театр в подмосковной усадьбе Шереметева Кусково.</p> <p>Крепостная актриса и молодой граф</p> <p>Прасковья Ковалёва, дочь крепостного кузнеца графов Шереметевых, родилась 20 (31) июля 1768 года в деревне Березино Ярославской губернии. Детство у будущей актрисы было самое обычное, крестьянское. Девочка пасла коров, помогала матери - ничего необычного. И вышла бы Прасковья замуж за какого-нибудь крестьянина, если бы она не оказалась обладательницей замечательного голоса. В наши дни голос Ковалёвой называли бы лирико-драматическим сопрано. А тогда её взяли на воспитание в барскую усадьбу Кусково. Маленькой Прасковье было чуть больше шести лет, когда её начали обучать сценическому мастерству, танцам, музыке, игре на арфе и клавесине, иностранным языкам.</p> <p>А в 1774 году из Европы вернулся сын графа Шереметева - Николай Петрович Шереметев. Молодому человеку было 22 года и он был полон самых разнообразных и довольно амбициозных планов. Начать молодой граф решил с фамильного домашнего театра и как раз тогда познакомился с Прасковьей.</p> <p>Николай Петрович был невероятно впечатлён её чудесным голосом и угадал в шестилетней девочке немалый талант и загорелся желанием поскорее вывести Прасковью на сцену и дать ей лучшие роли.</p> <p>В 11 лет Прасковья дебютировала в маленькой роли служанки в опере Гретри «Опыт дружбы» под сценическим псевдонимом Горбунова 22 июня 1779 года. А через год стала Жемчуговой: графу пришла идея сменить неблагозвучные крестьянские фамилии своих актрис на псевдонимы, производные от названий драгоценных камней – Жемчугова, Бирюзова, Гранатова. Молодой граф выделял Жемчугову среди прочих актрис театра, а вскоре заинтересовался ею и как женщиной. В 1787 году 19- летняя Прасковья сыграла в шереметевском театре свою знаменитую роль влюблённой в опере "Самнитские браки".</p> <p>На спектакле в усадьбе в тот вечер присутствовала сама императрица Екатерина II. Её величество была восхищена мастерством Жемчуговой и пожаловала крепостной актрисе бриллиантовый перстень со своей руки. Так Прасковья Жемчугова стала примой шереметевского театра.</p>	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.12. Комедии И. Крылова и А. Шаховского.	Содержание	5/2	
	Наряду с неоклассицистской трагедией и пьесами писателей сентименталистов значительную роль в развитии русского театра этого периода играет комедия, формирующаяся в самостоятельный литературно-театральный	4/1	

жанр. В области русской комедии появляются такие имена, как И.А. Крылов, А.А. Шаховской, Н.И. Хмельницкий, М.Н. Загоскин и др. Комедии этой поры – это либо авторизованные переводы иностранных пьес, либо их переделки. Авторы часто пользовались стихотворной формой. В комедиях заметны элементы злободневности, литературной пародии. Комедия становится средством публичной полемики отдельных художественных направлений, литературных группировок. Чаще всего комедии предназначались для бенефисов того или иного известного актера. Но при всем том в русской комедии начала XIX века можно проследить и обличительные тенденции в изображении современного дворянского общества, сатирическое осмеяние его, но не выходящее за рамки светской салонной шутки. Радикальный характер носит драматургическая деятельность **Ивана Андреевича Крылова** (1768-1844). Он более известен как замечательный баснописец. Но его деятельность как журналиста и драматурга также имеет чрезвычайно важное значение.

В своих драматических произведениях он выступает как демократический писатель-реалист и сатирик. Лучшие его комедии – «Модная лавка» и «Урок дочкам». Сатирическое осмеяние галломании, слепого подражания французам, лежащее в основе обеих пьес, приобретает к тому же острый политический смысл, так как Крылов выступает с этими пьесами в эпоху наполеоновских войн. «Урок дочкам» – это история о том, как ловкий слуга Семен дурачит помещичьих дочек, Фёклу и Лукерью, выдавая себя за французского маркиза. По сюжету и композиции эта комедия напоминает «Смешных жеманниц» Мольера. Но в идейном отношении комедия Крылова вполне самобытна. Автор развивает в ней те мысли о воспитании, которые им уже высказаны в «Почте духов». Крылов изображает помещичьих дочек, грубых, невежественных; у них, «только и книг было, что модный журнал». Они стыдятся своего русского происхождения, с восторгом заявляют: «Мы... по-русски худо знаем!» Они мечтают, чтобы их принимали «за природных француженок». Борьба за национальное самосознание проходит красной нитью через всю пьесу. Высмеивание галломании сочетается в комедии с сатирическими выпадами по адресу помещиков, которых легко разжалобить, «только не русскими слезами».

Написанная сочным бытовым языком с широким использованием русских народных пословиц и поговорок, вполне оригинальная в таких образах, как старая крепостная нянька Василиса, комедия Крылова «Урок дочкам» удержалась на сцене до начала XX века и до сих пор не утратила многих своих художественных качеств.

Князь **Александр Александрович Шаховской** (1777-1846) представляет комедиографию иной общественной основы. В начале XIX века он был единовластным художественным руководителем драматической сцены. Он был членом репертуарного комитета петербургских театров, затем директором театров. Он был крупнейшим театральным педагогом своего времени, был режиссером-постановщиком. Но ему не удавалось руководить трагическими актерами, зато он сумел воспитать многих комедийных актеров. К числу его учеников можно отнести И.И. Сосницкого, Е.П. Боброва, Я.Г. Брянского. Он *впервые выдвинул проблему актерского ансамбля*. В спектаклях он активно использовал как индивидуальные достоинства актеров, так и их недостатки. Одним из его требований к актеру была «портретность»: он считал, что тем самым образ, создаваемый актером, становится более естественным. Шаховской также неоднократно выступает в печати со статьями о театральных течениях – о театре Вольтера, Дидро, о биографиях Лекена и Гаррика и т.д. Кроме этого, Шаховской известен и как драматург. Им написано огромное количество пьес. Он откликается на все требования театра: пишет трагедии и комедии, для чего нередко инсценирует произведения других авторов (Загоскина, Пушкина и др.), пишет оперные либретто. В комедиях Шаховского много пародийных элементов, но он не поднимается до сатирического обличения. На недостатки его комедий обратил внимание еще юный Пушкин, заметив, что «Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец», что «Шаховской

	<p>не имеет большого вкуса». Правда, в последствии Пушкин оценил большой театральный резонанс комедий Шаховского. Элементы злободневности, публицистичности, полемики, портретного сходства преобладают в комедиях Шаховского над художественными достоинствами, поэтому они жили благодаря своей «колкости». Он отступает от литературной традиции стихотворной комедии, а вводит разностопный стих, приближающийся к разговорной речи. Шаховской пытался создать русскую национальную комедийную драматургию, и в 1817 г. он организовал свой театральный кружок, в котором бывали Грибоедов и Пушкин. На комедийной драматургии Шаховского воспитывалось новое поколение русских писателей.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
<p>Тема 2.13. Сценография и актерское искусство начала XIX века</p>	Содержание	3/2	
	<p><u>Павел Степанович Мочалов</u> (1800—1848), сын актера С. Ф. Мочалова, дебютирует на сцене московского театра в 1817 году. Среди первых его ролей можно назвать две из отечественного репертуара начала века: роль Полиника в пьесе В. Озерова "Эдип в Афинах" и роль Лиодора в сентиментальной драме Н. Ильина "Лиза, или Торжество благодарности".</p> <p>Понять Мочалова невозможно без уяснения принципов того эстетического направления, самым ярким выразителем которого он был в театре. Человек романтической, а значит, трагической судьбы, человек, не знающий счастья, покоя, гармонии. Невозможно отделить личную, частную жизнь Мочалова от его жизни в искусстве. Творчество Мочалова автобиографично — это пример романтического жизнотворчества. В отличие от Каратыгина, он не стремился к «объективности», не отстранял, не прятал своего мироощущения в процессе создания образа. Искусство Мочалова крайне субъективно, но личность этого гениального художника вмещала в себя не только его интимные переживания, эмоциональный опыт частной жизни, — он воплощал судьбу человека романтической эпохи в целом. Каждая роль Мочалова была не только театральным явлением, которое оценивалось с точки зрения эстетических законов. Любой его сценический персонаж был для публики откровением человека, который на все образы "налагал печать душевного внутреннего трагизма". Зрители были увлечены не только силой его создания, но и личностью самого художника. Он переносил на сцену "свои восторги, болезненно-мечтательные муки, свои лихорадочные увлечения, и обаяние природы электрическим током входило в зрителей, и мы плакали, безумно радовались с нашим трагиком". При этом Мочалов как актер нутра, переживания, актер-лирик, стихийно, интуитивно постигающий роль, "проникал в истину". И сила мочаловских "минутвдохновения" заставляла зрителей забывать "часыскуки" его же собственной игры.</p> <p>Актер-романтик, он был импровизатором, воспринимая жизнь как вечное, незавершенное движение, обновление форм и идей. По этой причине особенное настроение, психологические нюансы, приемы рождались на спектакле часто спонтанно. Он никогда не фиксировал мизансцены, жесты, интонации. Каждый раз на сцене Мочалов проживал свой образ по-новому. Особые сценические "эффекты" и "трюки" часто рождались сиюминутно, как органическое выражение душевно-психологического состояния. В его ролях не было, конечно, классической завершенности, абсолютной гармонии. Но была экспрессия, эмоциональная насыщенность, "исповедальная" искренность. В искусстве Мочалова дышала сама жизнь, царила красота "страсти и страдания". Актер переносил на сцену обостренное чувство неразрешимых противоречий и потому выстраивал рисунок роли на диссонансах, оппозициях и контрастах: от статики к бешеной динамике, от покоя к взрыву страстей, от крика к шепоту, "раздирающему душу". Мочалов всегда постигал своего героя в движении, развитии. Его интересовал не результат, а процесс, путь познания, проживания. И при этом он</p>	2/1	

никогда не играл банальных, заурядных персонажей. Все его персонажи — странные, сложные, необыкновенные люди (и злодеи, и герои). Важно было выстраивать внутреннюю партитуру, психологический контрапункт. Но всегда, кого бы ни играл Мочалов, он говорил о своих современниках, ибо играл свою душу. Именно Мочалов утверждает один из базовых законов русской актерской школы — сценическое переживание. Для Мочалова была характерна неровность игры: он мог одну и ту же сцену сегодня сыграть гениально, а завтра — провалить (процесс данный был непредсказуем). Стоит сказать, что для него не свойственна целостность, законченность, завершенность образа. Но, по мнению современников, иногда вдохновения актеру хватало на целую роль. Мочалов был целомудренным актером и не умел на сцене лгать. Этим во многом объясняется неровность игры Мочалова: там, где роль не совпадала сегодня с его душевным движением, он не играл на штампах, шел "мимо", как будто бы внутренне пропускал ее. Но были спектакли, где Мочалов напряженно искал необходимую мизансцену, продумывал рисунок роли, адекватный внутреннему состоянию. Белинский в грандиозной статье "«Гамлет», драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета" дает примеры того, как Мочалов сознательно менял структуру сцены в стремлении к истинной театральной выразительности и внутренней правде шекспировского образа. Марков вслед за Григорьевым в пух и прах разбивает легенду о том, что Мочалов никогда не изучал роль. Актер ввел даже такое понятие, как "театральный ум", стремился "понять характер лица". Конечно, Мочалов владел профессией и работал над ролью. Правда, "работа" эта была особенной, совершалась, по всей видимости, в сфере подсознания, в воображении и непосредственно в процессе сценического творчества. Художественный образ захватывал его целиком: духовно, душевно, физиологически. Постоянное существование внутри образа, в атмосфере влияния художественного материала часто не требовало сценического репетиционного процесса. Абсолютно все отмечали совершенное владение голосом — гибким, подвижным, огромного диапазона. Но при этом Мочалов часто игнорировал детали формы, не обращал внимания на грим, костюм и логически продуманный пластический прием, внешние подробности. При этом в творческой биографии вдохновенного актера нутра были, по мнению Григорьева, роли, "до конца осознанные и до конца созданные". Критик называет всего четыре работы: Гамлет, Ричард III, Мейнау и Бидерман в мелодраме Н. Полевого "Смерть или честь", они были до конца продуманы, внутренне проработаны, оформлены и представляли собой целостный, гармоничный художественный мир.

Но как бы то ни было, искусство Мочалова захватывало зал целиком и было понятно всем, вне зависимости от культурного уровня, социального и возрастного критерия. И купцы, которые иногда даже не понимали, "прочто" Мочалов играет, вопили: "Браво, Мо-чалов!" Было нечто гипнотическое в его творчестве. Он точно уловил звук "лопнувшей струны" этого времени и проникал в сокровенные глубины внутренней жизни человека.

Основной темой творчества актера, которая прошла сквозь весь его путь, была тема человека потерянного поколения, тема лишнего человека. Мочалов за тридцать лет сыграл множество ролей. Среди них: Фердинанд ("Коварство и любовь" Шиллера, 1822), Карл Моор ("Разбойники" Шиллера, 1829), Чацкий (1831), Ричард III (1835), Гамлет (1837), Отелло (1837), Кин ("Кин, или Гений и беспутство" А. Дюма, 1837), Лир (1839). В общественном сознании поколения 30—40-х годов, вероятно, наиболее принципиальна была роль Гамлета — как "исповедь" современного человека. Но через всю жизнь Мочалов пронес не только образ шекспировского философа, но и байронического Мейнау. Именно в этой роли зрители увидели великого трагика в последний раз — в Воронеже в феврале 1848 года.

Василий Андреевич Каратыгин (1802—1853) — крупнейший актер Александринского театра, великий трагик второй четверти XIX века. Всей своей жизнью и творчеством был противоположен искусству и личности Мочалова. Он был не похож на "человека среднего роста, без искусства держать себя хорошо на сцене, с дурными привычками, с небольшим голосом и говорящий, как и все люди?". Каратыгин — актер "героической" фактуры, "исполинского" роста, "величественного органа". Это человек крайне замкнутой жизни, сконцентрированный на своем творчестве. Московский трагик, испытывая бесконечную внутреннюю боль и душевный надлом, "пропивал" свой талант. Петербургский — устроил в своем доме своеобразный репетиционный зал с зеркалами и домашнюю жизнь подчинил театру. Мочалов — самородок, интуитивист. Каратыгин — человек истинной культуры, театральные переводчик, актер, умеющий напряженно работать над пьесой, ролью. У одного дар "природный", божественный, у другого — талант, "воспитанный" постоянным изучением искусства, школа. Мочалов — "душа"; Каратыгин — "воля"; один — стихия, другой — рация. Белинский назвал Мочалова актером "плебеем", Каратыгина — "аристократом". Наверное, в данном есть доля истины. И в восприятии каратыгинского творчества как стиля, адекватного ампиру императорской николаевской России, — тоже. Каратыгин был первым актером Российской империи. Актер действительно выражал время, но, в отличие от Мочалова, другой его облик. Каждая эстетическая индивидуальность создает свой слепок эпохи, пишет свой портрет времени. У Мочалова — повышенная экспрессивность, неистовость эмоций, варварский энтузиазм, исключительность событий. У Каратыгина — торжество формы, композиции, выразительность осанки, монументальность, гармония классической трагедии. Оба актерских портрета фиксируют реальную картину, но видят ее авторы по-разному. Это собственно и составляет истинный интерес искусства и истории театра.

Каратыгин из культурной актерской семьи, сын знаменитой актрисы начала века А. Д. Каратыгиной; женился на А. М. Колосовой, которая, как Каратыгина Вторая, навсегда осталась его партнершей; брат, Петр Андреевич Каратыгин, актер, драматург-водевиллист и блистательный театральные педагог, один из воспитателей А. Е. Мартынова. Молодой трагик, близкий кругу российской интеллигенции, воспитанник П. А. Катенина, дебютирует на петербургской сцене в 1820 году в роли Фингала ("Фингал" В. Озерова). Каратыгин, как и Мочалов, прослужит чуть более тридцати лет русскому театру, и как это ни парадоксально, но и он в середине 40-х годов на время уйдет из театра — правда, по своему желанию, "вотпуск". Мочалов со временем неуклонно терял своего зрителя, а Каратыгин закончил свой путь на пике славы. С 1841-го по 1844 год, за три года, он сыграл около трехсот спектаклей: для лидера Александринки, актера такого уровня и положения — это очень много.

Не принимая стихийного творчества, интуиции и "артистического восторга", Каратыгин исследует образ рационально, логически, интеллектуально

Для русского театра, для становления национальной актерской школы чрезвычайно важно осмыслить и усвоить уроки Каратыгина. Вся жизнь его была утверждением простой истины, что без труда нет актерской профессии, что искусство есть постоянный процесс изучения своих собственных средств и каждодневная работа над ролью. Каратыгин доказал, что театральное искусство требует не только мастерства и школы, воли, мужества. Но и подлинной культуры личности сценического художника. С другой стороны, Каратыгин своим творчеством подтверждал, что театр — это зрелище, что форма не пуста, а содержательна и эмоционально наполнена, что условный театр воздействует не только визуально, но пробуждает в зрителе стихию чувств, сопереживание и т. Д. И в связи с этим зрители рыдали от "формального" по своей природе актера

	Каратыгина, и публика навс□егда уносила с собой образ Гамлета, Лира, Кина, Людовика XI (в пьесе И. Ауфенберга "Заколдованный дом") или Велизария (в пьесе Э. Шенка), а зал разрывался от аплодисментов и любви к своему трагику на протяжении тридцати лет. Белинский писал, увидев Каратыгина—Велизария на колеснице, этого "лавровенчанного старца-героя, с его седою бородою, в царственно-скромном величии, — священный восторг мощно охватил все существо мое и трепетно потряс его... Театр задрожал от взрыва рукоплесканий». До конца жизни оставаясь художником формального театра, целостного, героического, идеального мышления, Каратыгин доказал, что искусство представления не менее значительно, чем искусство переживания, оно просто говорит правду на другом языке.		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.14. Театр и драматургия второй четверти XIX века	Содержание	2/2	
	Декабрьское восстание 1925г. Возникновение реакции. Усиление цензуры. Поддержка властями драматургии «приверженных правительству писателей», представителей консервативного романтизма – Н.Кукольника, Н. Полевого. Распространение мелодрамы. Слезные драмы М. Хераскова и М. Веревкина. Схематизм образов, сочетание наравоучительных и примирительных начал, традиционность благополучных финалов. Популярность в России французской мелодрамы. Пьеса Кенье и д'Обиньи «Сорока-воровка или Палезосская служанка», мелодрама В. Дюканжа и М. Дино «Тридцать лет или жизнь игрока»(Расцвет романтизма и формирование реализма.	2/2	
Контрольная работа		2	
4 курс 7 семестр		45/28	
Тема 2.15 Новаторство А. С. Пушкина. «Борис Годунов»	Содержание	2,5/1,5	
	А.С. Пушкин и театр Творчество А.С. Пушкина во времени – это первая треть XIX века. Его современники – актеры Мочалов, Каратыгин, трагические актеры Е. Семенова, А. Яковлев, Брянский, Колосова, балерина Истомина. Названные выше драматурги (Загоскин, Хмельницкий, Шаховской) – современники Пушкина. А.С. Пушкин рано приобщился к театру: в доме Пушкиных постоянно шли «благородные» спектакли (отец его и дядя были страстными театрами-любителями). В детстве Пушкин несомненно слышал о крепостном театре. В Москве уже функционировала казенная сцена. В 1811 г. Пушкин поступает в Лицей, театральные интересы его расширяются. Лицейские спектакли становятся заведомыми крепостного театра графа Варфоломея Толстого в Царском Селе (он даже был увлечен одной из крепостных актрис, которой посвятил два «Послания»). Театральными затеями были поглощены и сами лицеисты. При содействии гувернера Иконникова (внука Дмитриевского) они ставят любительские спектакли, обращаясь к репертуару профессионального театра и пьесам собственного сочинения. Но особый интерес у него вызывает театральная жизнь Петербурга. Пушкин откликается на постановки комедий Шаховского: в 1815 г. он пишет театральную критику о Шаховском, в которой дает общую, в целом отрицательную характеристику литературной деятельности Шаховского. За что же критикует 16-летний поэт драматурга, театрального педагога, режиссера, основоположника русского водевиля Шаховского? За плохой вкус; за отсутствие в его произведениях отбора и художественного обобщения; за малую подвижность действия или вовсе его отсутствие.	2/1,5	

	<p>Отношение Пушкина к театру выразилось не только в написании нескольких трагедий. Он явился и теоретиком театра, хотя специальных трактатов о театре не писал. Его мысли о театре содержатся в нескольких статьях, в его переписке и в его художественных произведениях. Это следующие статьи: «Мои мысли о Шаховском»(1815), «Мои замечания об русском театре»(1820), «Наброски предисловия к «Борису Годунову» (1829 и 1830), «О народной драме и драме «Марфа Посадница»(1830), а также в письмах к Вяземскому и Бестужеву (1825) он высказывается о комедии Грибоедова «Горе от ума».</p> <p>Развитие реалистических тенденций в драматургии А.С. Пушкина. Проблемы власти и народа в исторической трагедии «Борис Годунов». Трагедию «Борис Годунов» Пушкин начинает писать в 1824 г. До этого – в 1820 г. – он начал драму «Вадим», в которой герой-одиночка противопоставлен среде. Но вскоре бросил ее писать. В это время вышла в свет «История государства Российского» Карамзина, в частности, том о «смутном времени» – времени Бориса Годунова. Сюжет и факты Пушкин заимствовал у Карамзина. Но труд Карамзина утверждал самовластье, сильную царскую власть. Пушкин же под влиянием идей декабристов иначе смотрел на самодержавие. Оказавшись в Михайловском, по сути дела в российской глубинке, где сохранялась патриархальная Русь и по быту и по взглядам, Пушкин понял, что народное отношение к власти иное: царь для народа – помазанник Божий, царь-батюшка. И ему открылось следующее: Борис незаконно захватил власть, поэтому Бог его карает в лице Лжедмитрия. У Пушкина в трагедии это не личная драма Бориса, а народная, национальная историческая трагедия. Он дает подзаголовок – «Комедия о настоящей беде Московского государства». Почему? Почему «комедия о беде»? Дело в том, что в XVII веке любые театральные представления назывались «комедиями»; это было не указанием на жанр пьесы, а обозначало само театральное представление. И Пушкин, говоря о событиях XVII века, естественно называет их «комедией о беде...»</p> <p>Основная мысль трагедии – отношение человека со своей совестью как фактор движения истории. В этом – пушкинское понимание философии истории.</p> <p>Сценическая судьба трагедии «Борис Годунов».</p> <p>Для постановки трагедия была запрещена. Николай I предложил переделать драму «в историческую повесть наподобие Вальтер Скотта». В 1833 г. В. Каратыгин и Колосова-Каратыгина добивались разрешения на постановку хотя бы сцены у фонтана. Но и это не было разрешено.</p> <p>Только в 1870 г. пьеса увидела свет рампы, но была поставлена с большими изъятиями: из 24 сцен трагедии было поставлено только 16.</p> <p>Полностью трагедия поставлена только в советское время. Это случилось в Ленинграде в 1934 г. в Александринском театре, который в эти годы был переименован в Академический театр драмы имени Пушкина. Режиссер спектакля Б.М. Сушкевич. Бориса Годунова играл замечательный трагический актер Н.К. Симонов (создавший в кино блестящий образ Петра I), Самозванца – Б.А. Бабочкин (создавший в кино образ Чапаева). Но спектакль не стал серьезным художественным открытием, потому что центр тяжести сосредоточился не на раскрытии глубокого смысла трагедии, а на внешних постановочных моментах. Используя современную театральную технику, при помощи двух площадок (круга и опоясывающего его кольца) режиссер хотел добиться быстрой смены эпизодов на глазах у зрителей и тем самым достичь непрерывного действия, пульсирующего ритма спектакля. А яркие образы Бориса и Самозванца оказались вне общей концепции спектакля. Театр не разгадал и последнюю ремарку автора – «народ безмолвствует». Впрочем, это почти никому не удавалось.</p> <p>Самостоятельная работа</p>	0,5/0,5	
--	---	---------	--

<p>Тема 2.16 «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина</p>	<p>Содержание</p> <p>В своих статьях Пушкин резко высказывается против «трех единств», против классицизма, который предполагает условности жанра, условности драмы и т.д. Он в них защищает «истинный романтизм», который мы понимаем как реализм. Театр в ту пору строился по французскому образцу, то есть театру классицизма Корнеля и Расина. Пушкин выступает против такого театра. Но ему приходилось доказывать, что действие, которое происходит в течение нескольких дней, можно показывать в одном представлении (а противники утверждали, что это не будет восприниматься). Корнелю и Расину Пушкин противопоставляет Шекспира. Шекспир шел на русской сцене, но в переводе с французского и подгонялся под каноны классицизма. «Нашему театру, – замечает Пушкин, – приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина». Пушкин понимает, что дух века требует перемен и на сцене драматической.</p> <p>«Трагедия требует правдоподобия положений и правдоподобия диалога», – отмечает Пушкин и уточняет эту мысль своеобразной формулой: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует ум наш от драматического писателя».</p> <p>Пушкин анализирует русскую историческую трагедию (Сумарокова, Озерова) и приходит к выводу, что в трагедии должна развиваться судьба человеческая, судьба народная. Пушкин обращает пристальное внимание на характер героя трагедии. Он сравнивает героев Шекспира с героями Мольера, в частности, Шейлока («Венецианский купец» Шекспира) и Гарпагона («Скупой» Мольера): у Мольера скупой только скуп. У Шекспира Шейлок и скуп, и добр, имеет еще целый ряд качеств. Отсюда вытекает требование Пушкина многогранности и глубины характера героя. Характеры постепенно выявляются в определенных обстоятельствах, предложенных автором. Действие человека и его характер взаимно раскрывают друг друга. Таким образом, Пушкин вносит психологию на сцену: «Наблюдение за душой всегда будет на театре интересно».</p> <p>Всё, что предлагает Пушкин, реформирует театр полностью. Он сам это хорошо понимает и замечает, что трагедия «Борис Годунов» «...будет иметь влияние на преобразование драматической нашей системы».</p> <p>Свое понимание драмы Пушкин выразил в своих трагедиях, среди которых главенствующее положение принадлежит «Борису Годунову» и «Маленьким трагедиям».</p>	<p>2,5/1,5</p> <p>2/1,5</p>	
	<p>Самостоятельная работа</p>	<p>0,5/0,5</p>	
<p>Тема 2.17 Романтический герой в драме М. Ю. Лермонтова</p>	<p>Содержание</p> <p>Михаил Юрьевич Лермонтов (1814-1841) – великий русский поэт и драматург. Театральные интересы молодого Лермонтова. Ранние драматургические замыслы о трагедии из современной русской жизни. Драматургия М.Ю. Лермонтова. Ранние пьесы «Испанцы», «Люди и страсти», «Станный человек». Цензурная история «Маскарада» (1835). Трагедийный характер конфликта «Маскарада» – невозможность существования человека в обществе, основанном на зле. Мысль о бессилии добра, не вооруженного гневом. Образ Арбенина – отражение духовного мира поколения Лермонтова и Герцена. Воплощение в Неизвестном общественного зла и лицемерия. Значение стихотворной формы пьесы. Сценическая история «Маскарада» Лермонтова и традиции поэтической философской трагедии в русской драме. Романтический герой в драматургии М.Ю. Лермонтова – «Испанцы», «Люди и страсти», «Маскарад».</p>	<p>3/2</p> <p>2/1</p>	
	<p>Самостоятельная работа</p>	<p>1/1</p>	
<p>Тема 2.18 Русский водевиль</p>	<p>Содержание</p>	<p>2/1</p>	

	<i>Русский водевиль</i> . Широкое распространение жанра в репертуаре театра второй половины XIX века. Влияние «натуральной школы» на водевиль. Театральность и сценичность водевиля. Комизм сюжетных положений, яркость сценических образов-масок, значение куплетов. Значение водевиля как школы актерского мастерства. Водевиль Д.Т. Ленского («Лев Гурыч Синичкин или Провинциальная дебютантка»). П.А. Каратыгина («Вицмундир»), Ф.А. Кони («Петербургские квартиры»).	2/1	
Тема 2.19 Сатирическая драматургия Н. В. Гоголя	Содержание	3/2	
	Николай Васильевич Гоголь (1809-1852) -великий русский писатель, драматург. Взгляд Гоголя на театр как средство очищения мира от зла путем выявления и осмеяния общественных пороков. Теория «общественной комедии», разработанная Гоголем на основе традиции русской комедийной драматургии Фонвизина и Грибоедова. Комедия «Ревизор». Творческая история создания комедии, литературно-театральные источники сюжета. Особенности художественного метода Гоголя – преувеличение и сатирическое заострение раскрытия сути событий. Прием реалистического гротеска в сюжете и характеристике персонажей. Режиссерские комментарии Гоголя к «Ревизору». Мини- театр вокруг «Ревизора» («Театральный разъезд» и др.). Сатирические комедии Н.В. Гоголя – «Ревизор», «Женитьба», «Игроки».	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.20. Актерское искусство В. Асенкова, М. Щепкин, В. Живокини, Н. Дюр, И. Сосницкий.	Содержание	3/2	
	Создание императорских драматических театров (постройка новых театральных зданий): 1824 – Малый театр, Москва, Александринский театр - 1832г. , Петербург. Выдающиеся актеры «московской» школы: Михаил Семенович Щепкин (1788-1863),актер, реформатор русской сцены.Первое выступление на профессиональной сцене в Курском театре. Встреча с артистом –любителем князем Мещерским. Изменение старой манеры игры в сторону простоты и естественности исполнения. Щепкинская реформа актерского искусства. Поступление на московскую сцену. Сближение с передовыми деятелями культуры – Пушкиным, Грибоедовым, Аксаковым, Белинским и др. Две группы ролей, в которых наиболее отчетливо проявился талант Щепкина. Василий Игнатьевич Живокини (1805-1874) Амплуа комического водевильного актера. Связь актерского творчества Живокини с традициями народного комического театра. Лучшие роли – Лев Гурыч Синичкин в одноименном водевиле Д.Ленского, Репетилов в «Горе от ума», Митрофан в «Недоросле». Актеры Александринского театра: Николай Осипович Дюр (1807-1839) – один из выдающихся комических актеров. Широкая одаренность актера, владение искусством трансформации. Роли повес, проказников, комедийных стариков. Роль Хлестакова в «Ревизоре». Оценка Н.В. Гоголя. Варвара Николаевна Асенкова (1817-1841), богатые сценические данныеактрисы, успех в водевилях с переодеваниями: юнкер Лелев в «Гусарской стоянке», гусарСтружкин в «Шалостях корнета». Раскрытие драматического таланта актрисы в ролях «мирового» репертуара – Офелия («Гамлет»), Корделия («Король Лир»), Иван Иванович Сосницкий . (1794-18710) - один из крупнейших представителей реалистического искусства. Разнохарактерное дарование – от водевиля до сатирической комедии. Исполнение роли Городничего в первой	2/1	

	<p>постановке «Ревизора». Оценка Н.В. Гоголя. Лучшие роли в классическом репертуаре – Тартюф («Тартюф»), Сганарель («Дон Жуан») Мольера.</p> <p>Режиссура и оформление спектаклей в 1 половине 19 в. Развернуты режиссерские ремарки драматургов – Грибоедова, Гоголя, Тургенева.</p> <p>Появление павильонной декорации, масляных светильников.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.21 Театр и драматургия 50-70-х годов XIX века.	Содержание	2/1	
	<p>Развитие русской общественной мысли в 50-70-е годы. Деятельность революционных демократов. Рост экономических сил, расширение промышленности. Появление драматургии с современным содержанием и новыми героями.</p> <p>Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883) Эстетические, литературно-театральные взгляды и художественный метод Тургенева-драматурга. Основные черты художественного метода Тургенева: тонкий психологический анализ внутреннего мира человека, сюжетная полифония, введение подтекста. Драматургия И.С. Тургенева. «Нахлебник» – драма «среднего» человека, в условиях социальной несправедливости и низкой оценки окружающими его личностных качеств. Комедия «Месяц в деревне» – пример новых приемов сценической выразительности, особых черт драматургической манеры (создание настроения, подтекст, значение пейзажа, характер ремарок).</p> <p><i>Актерское искусство.</i> Утверждение романтизма в актерском искусстве. Значение индивидуальности актера. Новый характер трагического героя. Образ человека, восстающего против жестокости и лживости мира. Исключительность характеров романтических героев. Напряженность страстей и мыслей. Выразительные средства романтического актера – подчеркнутая экспрессивность голоса, движений, речи, мимики. Расцвет театральной жизни в Москве.</p>	2/1	
Тема 2.22 Этапы творчества А. Н. Островского	Содержание	3/2	
	<p>Александр Николаевич Островский(1823-1886) – драматург, организатор театрального дела, теоретик сценического искусства, театральный педагог. Внимание цензуры к ранним пьесам Островского. Запрет к представлению пьесы «Свои люди – сочтемся» («Банкрот».) Пьесы о купцах – хранителях заветов и преданий старой патриархальной Руси. («Бедность – не порок», «Не так живи, как хочется»). Комедии, обличающие самодурство купцов, продажность чиновников, бездуховность - «В чужом пиру похмелье», «Доходное место», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес», драмы «Гроза», Бесприданница». Исторические пьесы Островского. Козьма Захарыч Минин-Сухорук», «Тушино», «Василиса Мелентьева» и др. Фантастическая сказка «Снегурочка».</p> <p>Драматургия А.Н. Островского – энциклопедия нравов и быта России второй половины XIX века. Этапы творчества драматурга. Анализ характеров персонажей пьес. Образы героев.</p>	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
	Содержание	3/2	

<p>Тема 2.23 Обличительно-сатирические тенденции в пьесах А. Сухово-Кобылина, М. Салтыкова-Щедрина.</p>	<p>Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817-1903). Трилогия «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина». Сценическая и цензурная истории «Дела» и «Смерти Тарелкина». Обличительно-сатирические тенденции в пьесах А. Сухово-Кобылина «Дело», «Смерть Тарелкина» и М. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина».</p>	<p>2/1</p>	
<p>Тема 2.24 Малый театр. П. Садовский, Л. Никулина-Косицкая. Александринский театр. А. Мартынов, В. Самойлов. Актерское и режиссерское искусство на рубеже XIX-XX веков.</p>	<p>Самостоятельная работа</p> <p>Содержание</p> <p>Актерское искусство Малого театра.</p> <p>П. М. Садовский (1818-1872). Роли в гоголевских пьесах – Анучкин и Подколесин в «Женитьбе», Осип и Городничий в «Ревизоре», Замухрышкин в «Игроках». Роли в пьесах Островского. Русаков «Не в свои сани не садись», Любим Торцов «Бедность - не порок», Юсов «Доходное место», Брусков «В чужом пиру похмелье», Дикой в «Грозе. Садовский – первый исполнитель Расплюева в «Свадьбе Кречинского». Успех в западно-европейской драматургии – Журден в «Мещанине во дворянстве», Шут, Король Лир в трагедиях Шекспира.</p> <p>Л.П. Никулина - Косицкая (1827-1868) - выдающаяся русская трагическая актрис. Дебют на сцене Малого театра в роли Параша («Параша-сибирячка» Н. Полевого) Влияние Островского на развитие ее таланта. Роли в пьесах А.Н. Островского. Катерина в «Грозе» - вершина творчества Никулиной–Косицкой.</p> <p>Последнее двадцатилетие XIX в. Бурное развитие общественных отношений. Потеря театром своей социальной значимости. Отставание театра от литературы и общественной жизни. Необходимость театральной реформы.</p> <p>Гликерия Николаевна Федотова (1846-1925). Дебют в роли Верочки в драме П. Бобрыкина «Ребенок». Роль М.С. Щепкина в развитии таланта актрисы. Поступление на казенную сцену: 1862 – Малый театр. Роли в пьесах Островского. Снегурочка и Василиса Мелентьева – роли, написанные драматургом для Федотовой. Широта актерского диапазона Федотовой – от трагедии – до острохарактерных ролей. Педагогическая работа Г.Н. Федотовой. Роли в пьесах Шекспира. Мария Николаевна Ермолова (1853-1928) Особенности дарования. Дебют в роли Фаншетты в водевиле «Жених нарасхват» Д. Ленского. Первый успех – Эмилия Галотти в одноименной пьесе Лессинга. Роли в пьесах Шиллера, Лопе де Вега, В. Шекспира. «Ермоловские женщины», роли в пьесах Островского – Катерина в «Грозе», Негина «Таланты и поклонники», Тугина «Последняя жертва», Кручинина «Без вины виноватые». В 1920г. присвоено звание Народной артистки республики.</p> <p>Александр Павлович Ленский (1847-1908) актер, педагог и режиссер. Дебют на провинциальной сцене в г. Владимире. Поступление на сцену Малого театра (1876) . Роли первого десятилетия на казенной сцене. Продолжение героико-романтической линии театра в классическом репертуаре - Шекспир, Штллер, Лопе де Вега. Роль Уриэля Акосты в одноименной пьесе К. Гуцкова. Лучшие роли в пьесах Островского – Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Дульчин («Последняя жертва»), «Паратов («Бесприданница»), Дудукин («Без вины виноватые») и др. Епископ Николас в драмах Г. Ибсена «Борьба за престол») – творческая вершина А.П. Ленского. Подготовка театральной реформы в Малом театре.</p> <p>Александр Иванович Южин (1857-1927) - актер, режиссер, драматург. Путь на сцену. Поступление в Малый театр (1882), дебют в роли Чацкого. Галерея образов мировой классики, созданная на сцене. Герои Гюго, Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега, Грибоедова, Гоголя, Островского. Особенности дарования и творческой манеры А. Южина.</p>	<p>1/1</p> <p>3/2 2/1</p>	

	<p>Актерское искусство Александринского театра.</p> <p>Александр Евстафьевич Мартынов (1816-1860) роли в водевилях. Гоголевские образы Мартынова – Ихарев («Игроки»), Хлестаков («Ревизор»). Исполнение роли Тихона в «Грозе» Островского.</p> <p>Василий Васильевич Самойлов (1813-1887) – актер «школы представления», мастер перевоплощения.. Искусство трансформации, филигранная сценическая техника. Роли исторического репертуара – кардинал Ришелье. Роли в шекспировском репертуаре. Отзыв Аполлона Григорьева об исполнении роли короля Лира и Шейлока.</p> <p>Мария Гавриловна Савина (1854-1915) Работа в провинции, дебют в Александринском театре. Роль Вари в пьесе Островского- Соловьева «Дикарка». Дружба с И.С. Тургеневым, роли в его пьесах – Верочка, Наталья Петровна «Месяц в деревне». Акулина во «Власти тьмы» Л.Н. Толстого. Общественная деятельность М.Г. Савиной. Создание в 1883-1884 Русского Театрального общества. Организация «Убежища для престарелых актеров».</p> <p>Полина (Пелагея) Антипьевна Стрепетова (1850-1903). Работа в провинциальной антрепризе, московском театре А. Бренко. Приглашение в Александринку. Роли в пьесах Островского _Марья Андреевна» в «Бедной невесте», Юлия Тугина в «Последней жертве», пьесе Чехова «Иванов» - Сара. Роль Матрены во «Власти тьмы» Л. Толстого. Лизавета в «Горькой судьбине» Писемского на провинциальной сцене.</p> <p>Владимир Николаевич Давыдов (1849-1915) Широта актерского диапазона – от водевиля до трагедии. Лучшие роли в пьесах Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Островского, Сухова-Кобылина: Фамусов, Городничий, Подколесин, Кочкарев, Расплюев, Хлынов, Мамаев, Кузовкин, Мошкин.</p> <p>Константин Александрович Варламов (1848-1915) – актер редчайшей одаренности. Вокальные данные (три октавы), абсолютный слух, образная музыкальная пластика (балетная партия Марцелины в «Тщетной предосторожности».) Работа в музыкальных спектаклях Александринского театра. Спектакль «Севильский цирюльник с Варламовым и Комиссаржевской. Амплуа и особенности творческой манеры Варламова в поздний период. Роли в пьесах Островского, Гоголя, Сухова-Кобылина, Тургенева, Чехова Тит Титыч Брусков, Курослепов, Юсов,Городничий, Осип, Чичиков, Собакевич, Муромский, Варравин, Сорин, Шамраев, Лебедев, Симеонов-Пищик. Роль Сганареля в «Доне Жуане» Мольера в постановке Мейерхольда. Творческий путь великой русской актрисы Веры Федоровны Комиссаржевской. Новый драматический театр на Офицерской в Петербурге. Основные роли.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.25 Тема «власти тьмы» в драматургии Л. Н. Толстого	Содержание	3/2	
	<p>Лев Николаевич Толстой (1828-1910). Отношение к театру. Оценка драматургии А.П. Чехова История постановки «Власть тьмы» Особенности композиции драмы «Живой труп». Сценическая и цензурная история «Живого трупа».</p>	2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
	Содержание	3/2	

Тема 2.26Этапы творчества А. П. Чехова.	<p>Антон Павлович Чехов (1860-1904) – великий русский писатель, драматург. Новаторство его драматургии. Первое произведение – драма «Безотцовщина». Пьесы «малой формы» - «Предложение», «Медведь», «Юбилей». Особенности его драматургии - подводные течения, изменение природы драматического конфликта, двойное звучание финала в пьесах. Проблема жанра и проблема сценической интерпретации Постановка «Чайки» в Александринском театре. Постановки пьес Чехова в МХТ. Сценическая история чеховской драматургии в России.</p>	2/1	
Тема 2.27. Новаторские принципы в драматургии А. П. Чехова	<p>Содержание</p> <p>Новаторские принципы в драматургии А. Чехова. Вопросы нравственной ответственности интеллигенции в пьесах «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»В декабре 1898 года состоялась премьера «Чайки», которая с тех пор является эмблемой театра. Спектакль был весь построен на настроении, на едва заметных во внешнем выражении душевных движениях, необычные образы, которые нельзя было показать, изобразить, с ними надо было слиться, их надо было прожить. Постановка «Чайки» содействовала рождению знаменитой формулы: «не играть, а жить на сцене». К спектаклю Станиславский придумал мизансцены, которых никогда в театре не было. Так совместно с Чеховым создавалось то многообразие, которое во многом определило дальнейшие пути развития театра. Это требовало новой техники актерского исполнения. Ведь жить на сцене во много раз труднее, чем представлять. И Станиславский создает свою систему психологического реализма, направленную на воспроизведение «жизни человеческого духа». А Немирович-Данченко разрабатывает учение о «втором плане», когда за высказанным угадывается многое невысказанное.</p>	3/2	
Тема 2.28Театр и драматургия на рубеже XIX-XX веков.	<p>Содержание</p> <p>Для театра 19 века были характерны громкие, полные страсти монологи, эффектные положения, подготавливающие театральные уходы, то есть, эффектно завершив свою сцену актер подчеркнуто театрально удалялся, вызывая рукоплескание зала. За театральными чувствами исчезали сложные жизненные переживания и раздумья. Вместо сложных реалистических характеров накапливались трафаретные сценические роли. Чиновники, управляющие «императорскими» театрами, упорно стремились превратить их в места легкого развлечения.</p> <p>Два великих события в театральной жизни знаменуют собой конец 19 века – рождение драматургии Антона Павловича Чехова и создание Художественного театра. В первой же пьесе Чехова «Иванов» обнаружили новые черты: отсутствие деления персонажей на героев и злодеев, неспешный ритм действия при огромной внутренней напряженности. В 1895 году Чеховым была написана большая пьеса «Чайка». Однако спектакль, поставленный по этой пьесе Александринским театром, провалился. Драматургия требовала новых сценических принципов: Чехов не мог прозвучать на сцене без режиссуры. Новаторское произведение было оценено драматургом, театральным педагогом Немировичем-Данченко. Который вместе с актером режиссером Станиславским создали новый Художественный театр.</p> <p>В начале 20 века появился новый театральный жанр. В 1908 году в Петербурге В. А. Казанским был открыт первый в России театр одноактных пьес. Театр на Литейном был третьим театром антрепренера (после «Невского фарса» и Модерна»). Афиша театра пестрила страшными названиями: «Смерть в объятиях», «На могильной плите» и так далее. Критики писали, что в театре занимались антихудожественным, раздражительным делом.</p>	1/1	
		3/1	
		2/1	

	<p>Зрители валили валом. У Литейного театра был предшественник - парижский театр «сильных ощущений», во главе которого стоял создатель и автор пьес Андре де Лорд. Ему русский театр подражал от репертуара до специфических средств воздействия на публику. Но дух русской жизни не напоминал атмосферу парижских обывателей. Влечение к ужасному, отталкивающему захватывало различные слои российской публики. Через два месяца интерес к театру увял. Главная причина в том, что театр ужасов не мог состязаться с ужасами русской современности. Программы театра сильно менялись, через три года за театром закрепилось жанровое обозначение «Театр миниатюр». Количество театров миниатюр после 1910 года заметно увеличилось. Актеры, ради выгоды, переходят из драмы в театры миниатюр, многие драматические театры кое-как сводили концы с концами, а театры миниатюр росли, как грибы после дождя. Несмотря на разные названия и жанровые обозначения вновь возникших театров, характер их представлений был одинаков. Программы строились из одноактных комедий, опер, оперетт, балета. В конце 19 и в начале 20 века страсть к роскошным постановкам, начисто лишенным художественных идей, характерна для стиля предреволюционных Большого и Мариинского театров. Первокласные по своему художественному составу коллективы ряда оперных театров лишь в сложной и напряженной борьбе отвоевывали свои творческие достижения. Одним из создателей объединения «Мир искусства» С. П. Дягилевым были организованы Русские сезоны в Париже – выступления артистов русского балета в 1909-1911годах. В состав труппы вошли М. М. Фокин, А. П. Павлова, В. Ф. Неженский и другие. Фокин был балетмейстером и Художественным руководителем. Оформляли спектакли известные художники А. Бенуа, Н. Рерих. Были показаны спектакли «Сильфиды» (музыка Шопена), Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь» Бородин, «Жар-птица» и «Петрушка» (музыка Стравинского) и так далее. Выступления были триумфом русского хореографического искусства. Артисты доказали, что классический балет может быть современным, волновать зрителя. Лучшими постановками Фокина были «Петрушка», «Жар-птица», «Шехерезада», «Умиравший лебедь», в которых музыка живопись и хореография были едины.</p>		
<p>Тема 2.29Деятельность К. С. Станиславского. Создание Московского художественного театра.</p>	<p>Самостоятельная работа</p> <p>Содержание</p> <p>Деятельность Станиславского оказала значительное влияние на русский и мировой театр XX века. Спектакли: «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «На дне» (1902), «Вишневый сад» (1904), «Синяя птица» (1908), «Месяц в деревне» (1909), «Хозяйка гостиницы» (1914), «Горячее сердце» (1926) и др. Разработал методологию актерского творчества («система Станиславского»). «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславского.Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев) (1863-1938) и Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858-1943) биографическая информация, путь к реформированию русского театра. Историческая встреча в ресторане «Славянский базар». Программа нового театрального дела. Открытие МХТ 14 (27) октября 1898г. Эстетика первого спектакля «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого. Репертуарный театр. 4 линии исторического развития МХТ. Постановки первого десятилетия по пьесам Чехова, Горького, Грибоедова, Пушкина, Тургенева, Л. Толстого. Ибсена, Байрона, Метерлинка, Шекспира. МХТ и Эдвард Гордон Крэг. Постановка «Гамлета». Художники МХТ – М. Добужинский, Н. Рерих, Б. Кустодиев, А. Бенуа и др. Влияние МХТ на императорские театры – Малый и Александринский. Студии Московского художественного театра.Этапы жизни К.С. Станиславского.</p> <p>Создание Московского Художественного Театра. Исторические предпосылки. Реформа сценического искусства, которая охватила репертуар, режиссуру, актерское мастерство, сценографию, организацию театрального дела. В</p>	<p>1</p> <p>3/1</p> <p>2/1</p>	

	1902 году на средства крупнейшего российского мецената С. Т. Морозова было выстроено известное в Москве здание Художественного театра.		
	Самостоятельная работа	1	
Контрольный урок		2	
4 курс 8 семестр		36/28	
Тема 2.30 Общественно-политическая линия в пьесах М. Горького	Содержание Алексей Максимович Горький (Пешков) (1868-1936) – выдающийся советский писатель и драматург, основоположник социалистического реализма. Утверждение в искусстве нового героя истории, отход от традиционного сюжета, связь социальной характеристики персонажей индивидуальных особенностей их характеров, речевые характеристики, тяготеющие к сжатости и афористичности. Творческие связи Горького и МХТ. Станиславский признал, что «главным начинателем и создателем общественно-политической жизни» их театра был Максим Горький. В спектаклях его пьес «Трое», «Мещане», «На дне» была показана тяжелая доля рабочих и «низов общества», их права, призыв к революционной перестройке. Спектакли проходили при переполненных залах. Дальнейший вклад в сценическую постановку горьковской драматургии связан с именем близкой революционным кругам Веры Федоровны Комиссаржевской. Изнывая от казенщины, которая душила императорскую сцену, она покинула ее и создала в Петербурге свой театр. В 1904 году здесь состоялась премьера «Дачники». Пьесы Горького стали ведущими в репертуаре театра Комиссаржевской. Сценическая история горьковской драматургии.(«Мещане», «На дне», «Васса Железнова», «Дачники», «Варвары», Враги»). Общественно-политическая линия в пьесах М. Горького «Мещане», «На дне».Послереволюционная драматургия Горького («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», 2 вариант «Вассы Железновой»).	2	
Тема 2.31 Русский символизм. Л. Андреев, А. Блок.	Содержание Русские символисты: Леонид Николаевич Андреев (1871-1919)- великий русский писатель и драматург. «Репертуарность» пьес Андреева в предреволюционное десятилетие. Тяготение драматургии Андреева к символизму, разнородность художественных приемов. Пессимистические мотивы в его драматургии. («Жизнь человека», «Савва», «Дни нашей жизни») Александр Александрович Блок (1880-1921) – великий русский поэт. Театр Блока - явление в основном литературно-политическое, не получившее широкого выхода на сценические подмостки. Реальные социально-исторические противоречия эпохи, время кризиса, катастроф, свидетельствующее о близкой гибели старых форм общественного устройства. Отражение перелома мироощущения автора в сборнике «Лирические драмы: Балаганчик. Король на площади. Незнакомка». Особенности построения пьес, прием романтической иронии, близость к приемам балаганного театра и Комедии дель Арте. Проблема взаимоотношений народа и интеллигенции в «Песне судьбы». Трагический разрыв мечты и действительности в пьесе «Роза и крест». Сценическая история драматургии А.А. Блока.	3/2 2/1	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.32 Условный театр Новаторство В. Э. Мейерхольда	Содержание Начальным толчком в направлении условного театра для Мейерхольда стали его эстетические разногласия и творческий разрыв с К.С. Станиславским, к этому времени – уже приобретшим мировую известность в качестве режиссера реалистического направления. Кардинально изменив свои творческие приоритеты, Мейерхольд	3/2 2/1	

	<p>обрушился на метод сценического реализма, которому отдал несколько лет своей работы в МХТ. Перемена позиции потребовала от Мейерхольда серьезного уровня полемики: противопоставление высокому художественному авторитету Станиславского требовало столь же высокого художественно-теоретического авторитета. Потому Мейерхольд много работал над такими, предельно условными театральными направлениями, как комедия Дель Арте и традиционный японский театр – Но и Кабуки.</p> <p>Важнейшим компонентом в концепции условного театра для Мейерхольда становился зритель – его творческое воображение, которое по данным в спектакле намекам, знаковым и символическим изображениям способно продолжить, достроить общую объемную картину, воспринять мысль и идею спектакля. Условный метод полагает в театре четвертого творца, после автора, актера и режиссера; это - зритель. Условный театр создает такую инсценировку, где зрителю своим воображением, творчески, приходится дорисовывать данные сценой намеки. «Условный театр таков, что зритель ни одной минуты не забывает, что перед ним актеры, которые играют, а актеры, что перед ними зрительный зал, а под ногам сцена, а по бокам - декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это - краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше картина, тем сильнее чувство жизни» - писал Мейерхольд в журнале «Весы» в 1907 году.</p> <p>Главным эстетическим средством условного театра становится его зрительный образ, воплощенный в декорации, costume, гриме, в пластической выразительности актера и ритме сценического действия. Главным «врагом» условного театра становится жизнеподобие; ни зритель, ни актер не должен забывать, что перед ним – не сколок жизни, но театральное зрелище; не подробно воспроизведенный муляж места действия, но – декорации, построенные на подмостках сцены. Сценическое слово для Мейерхольда становится вторичным, вспомогательным средством изображения; именно это, по мнению режиссера, способно уберечь спектакль.</p> <p>Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1884-1940) Творческий путь. Работа в МХТ до 1902, гастроли на юге Российской империи, образование «Товарищество новой драмы», приглашение Станиславским для опытов в области символизма в Студию на Поварской. Работа в театре на Офицерской с В.Ф.Комиссаржевской. Блистательный сезон 1906-1907г. Опыт символистского театра. Спектакли: «Жизнь человека» Андреева, «Балаганчик» Блока, «Чудо святого Антония», «Сестра Беатриса», «Пелеас и Мелиссанда» Метерлинка, «Гедда Габлер» Ибсена и др. История взаимоотношений Мейерхольда и Комиссаржевской. Уход из театра. Работа в Александринском театре (1908-1918) Постановки: «У царских врат» Гамсуна, «Шут Тантрис» Хогарта, «Поклонение кресту» Кальдерона, «Дон Жуан» Мольера. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, сотрудничество с художником А.Я. Головиным. Долголетие «Маскарада». Работа в студии на Бородинской и эксперименты Мейерхольда (Доктора Дапертутто) в области народного площадного театра (комедии дель арте) Издание журнала «Любовь к трем апельсинам». Опыты оперной режиссуры в Мариинском театре. Режиссерские эксперименты В.Э. Мейерхольда. В.Э. Мейерхольд и театр «социальной маски» Спектакли «Зори» Э.Верхарна, Д.Е. («Дашь Европу»). Конструктивизм и биомеханика. «Великодушный рогоносец» Кроммелинка. Постановка классики: Островский «Доходное место», «Лес», «Ревизор» Гоголя, «Горе уму» Грибоедова. «Клоп», «Баня» Маяковского. Успех спектакля «Дама с камелиями» Дюма-сына. Участие Мейерхольда в Первой режиссерской конференции 1939г. Арест, расстрел в 1940.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
	Содержание	3/3	

<p>Тема 2.33 Студийное движение Деятельность Е. Б. Вахтангова</p>	<p>Студии МХТ. С помощью своего ближайшего друга и соратника Л.А. Сулержицкого Станиславский К.С. создает в 1912 году при МХТе так называемую Первую студию для молодых актеров. Перегруженный работой в МХТе, Константин Сергеевич занимается со студийцами только урывками, курс занятий по системе ведет Сулержицкий. В 1916 году Станиславский открывает Вторую студию. Ее возглавляет режиссер МХТа В. Мчедлов. Артисты студии А. Тарасова, Н. Баталов и другие вошли затем в основной состав труппы Художественного театра. Кроме того, в 1918 году Станиславский возглавит еще и Оперную студию при Большом театре... Студия на Поварской – попытка освоения символистской драматургии, работа Мейерхольда над пьесами Г. Гауптмана, М. Метерлинка.</p> <p>Евгений Багратионович Вахтангов (1883-1922) – великий русский режиссер. Биография, изучение системы Станиславского, работа в студиях и постановки: «Росмерсхольм» Ибсена, «Эрик XIV» Стриндберга в Первой студии, «Чудо Святого Антония» Метерлинка в Третьей студии, «Принцесса Турандот» Гоцци в Третьей студии, «Гадибук» С. Ан-ского(Семен Раппопорт) в еврейской студии «Габима». Основные творческие принципы режиссуры Вахтангова. Теория «фантастического реализма». Трагический гротеск Вахтангова. Создание в 1926 г. на базе третьей студии МХТ театра им. Е.Б. Вахтангова. Отказавшись от поэтики интимно-психологического и бытового театра, Вахтангов при этом сохранил законы искусства переживания и органики актерского существования. В этом направлении проходили важнейшие поиски режиссера, включая и его последние шедевры: "Принцесса Турандот" Карла Гоцци и "Гадибука" С.Анского (С.А.Раппорта), поставленные в 1922 году</p> <p>Вахтангов утверждал необходимость нового сценического языка, соответствующего времени. Своим творчеством режиссер доказывал, что искусство переживания, жизненная правда и истина страстей могут и должны воплощаться в формах надбытового, гротескного, ярко театрального спектакля.</p> <p>Режиссера вела к новой эстетике не интуиция, а четкое понимание цели театрального искусства, которое он рассматривал в тесной связи с революционной действительностью. «Эта революция требует от нас хороших голосов, сценичности, особого темперамента и всего прочего, что относится к выразительности».</p> <p>Вахтангов остро чувствовал поэтику игрового театра, его открытую условность, импровизационность. В таком театре многое от древних истоков сцены, народных игрищ, площадных и балаганных зрелищ. Игрой, кажется, заряжен воздух России 1920-х. А парадокс состоит в том, что 1921 год, голодный и холодный, и как будто вовсе не располагающий к веселью. Но несмотря ни на что, люди этой эпохи преисполнены романтическим настроением. Принцип «открытой игры» становится принципом Турандот. Игра актера со зрителем, с театральным образом, с маской становится основой спектакля. Спектакля-праздника. А праздник на то и праздник, что все меняется местами. И артисты Вахтангова играют трагедию комедийными средствами. Спектакль был задуман как эксперимент в области актерской техники, сложен по заданию: студийцы должны были одновременно играть и самих себя, и артистов итальянской комедии масок, разыгрывающих сказку Гоцци, и, наконец, самих персонажей. Спектакль строился и репетировался импровизационно, включал в себя репризы на тему дня, интермедии-пантомимы, сознательные иронические выходы и роли при условии максимальной актерской искренности и правды переживания. Режиссер настаивает и добивается от исполнителей подлинного перевоплощения и подлинного переживания в роли. Но сам Вахтангов не считал, что Турандот — это неизменный сценический канон, полагая что всякий раз форма спектакля должна быть найдена заново. Вахтангов учил, что всякая идея требует своей формы выявления и, стало быть, каждая пьеса каждого автора требует своей формы театрального воплощения, формы, присущей именно данной пьесе данного автора. Вот</p>	<p>2/2</p>
---	--	------------

	почему форма спектакля должна быть прежде всего органически связана с сущностью данного произведения того или иного драматурга. Во-вторых, форма данного спектакля должна удовлетворять требования современности: она должна заключать в себе современное отношение театра к тому материалу, который дан автором. И наконец, в-третьих, форма каждого спектакля должна быть органической, естественной и неотъемлемой принадлежностью данного театра, проявлением художественного лица театрального коллектива на данной ступени его творческого развития. Таким образом, три фактора определяют форму спектакля: автор, современность и театральный коллектив.		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.34 Поиски театральных форм в советском театре в 20-е годы	Содержание	3/3	
	Российский театр в годы октябрьской революции 1917г. и 20-е годы XX века Отношение столичных театров к Революции. Театры и Советская власть. Дипломатия первого наркома просвещения А.В. Луначарского. Два направления в театральном процессе Советской России: академические театры (АКИ) и движение «Театрального октября». Новые формы революционного театра: площадные театрализованные действия, создание фронтовых театров. Постановка «Мистерии_Буфф» В. Маяковского В.Э. Мейерхольдом в 1918г. Экспериментальная направленность поисков театра в 20-е годы. Создание новых театров (<i>БДТ, МГСПС и др.</i>), первые советские пьесы. В.Билль-Белоцерковский («Шторм»), Н. Эрдман («Мандат», «Самоубийца»), Вс. Иванов («Бронепоезд 14-69»), А. Афиногенов («Машенька»), К. Тренев («Любовь Яровая»), М. Булгаков («Дни Турбинных», «Зойкина квартира» и др). Театральный авангард. Объединение ОБУРИУ. Пьесы Д. Хармса и А. Введенского. Авангардистские постановки Вс.Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова. Создание Фабрики эксцентризма. (ФЭКС). С. Эйзенштейн. Агиттеатры. Создание ГОСЕТа(Государственного еврейского театра). Творчество и жизненный путь руководителя государственного еврейского театра Соломона Михоэлса. Деятельность Пролеткульта, РАПП(1925). Первый Съезд писателей.(1935г.) Соцреализм как единственный творческий метод.	2/2	
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.35 Камерный театр Таирова	Содержание	3/3	
	М.Александр Яковлевич Таиров (Корнблит) (1885-1950) и Алиса Георгиевна Коонен (1889-1974). Работа Таирова в Свободном театре с А. Саниным, К. Марджановым. Постановка «Покрывало Пьеретты» Шницлера. Создание Камерного театра под руководством А. Таирова (1914). Основные принципы эстетики Камерного театра – яркая театральность, синтетический актер, полярные жанры – комедия и трагедия, актриса звезда, мелодика речи и «эмоциональный жест». Гастроли во Франции, Германии, Южной Америке. Спектакли: «Адриенна Лекуверрер» Скриба, «Федра» Расина, «Любовь под вязами» и «Косматая обезьяна» О*Нила, «Мадам Бовари» по Г.Флоберу, «Жирофле –Жирофля» Лекокка. «Принцесса Брамбилла» Гофмана, «Гроза» Островского, «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского и др. Спектакли А.Я. Таирова в 30-е, 40-е годы. «Госпожа Бовари» Г. Флобера, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского. Политическое давление на Камерный театр. Критика Камерного театра за спектакль «Богатыри» Д. Бедного. Слияние трупп Камерного и Реалистического театра. Возвращение статуса. Уход А.Таирова и А. Коонен из театра. Концертная деятельность А. Г. Коонен после смерти А. Таирова.	2/2	
	Самостоятельная работа	1/1	

<p>Тема 2.36 Театральное направление в творчестве М. Булгакова</p>	<p>Содержание</p> <p>Михаил Афанасьевич Булгаков(1891- 1940) - выдающийся русский писатель, драматург. Глубина поэтического постижения жизни, мастерство ведения диалога, лаконизм характеристик, изобретательность положений, рассчитанных на сценическое бытие. Раскрытие героев социально-психологического, исторического и фантастического театра открываются в форме стремительно нарастающего действия, ведущего через трагизм или комизм узнавания к логическому концу. Взаимоотношения Булгакова и МХАТа. Постановка спектакля «Дни Турбинных» (реж.И. Судаков).Сценическая история пьес «Зойкина квартира», «Багровый остров», «Кабала святош»(Мольер), «Бег». Работа Булгакова в качестве либреттиста в Большом театре. Влияние Булгакова на развитие театра второй половины XX –начала XXI в.</p> <p>Самостоятельная работа</p>	3/3	
		2/2	
<p>Тема 2.37Советский театр 1940-х и в послевоенные годы. Роль А. Арбузова, В. Розова, А. Володина в развитии советского театра.</p>	<p>Содержание</p> <p>Творческая деятельность режиссера Андрея Михайловича Лобанова(1900–1959) Обучение в Шаляпинской студии, школе второй студии Художественного театра. Педагогическая деятельность в студии Ю. Завадского. Постановки в студии Р.Симонова – «Таланты и поклонники» А.Н. Островского», нетрадиционная постановка «Вишневого сада» А.П. Чехова. Легендарный спектакль «Таня» А. Арбузова с М. Бабановой в главной роли в театре Революции. Работа в театре им. Ермоловой. Постановка и успех пьесы Дж. Пристли «Время и семья Конвей». Работа во фронтовых театрах. Руководство театром им. Ермоловой 1946-1957). Успех «тихий» спектаклей А. Лобанова по пьесам Островского, Горького, Трифонова. Последний спектакль А.М. Лобанова – «На всякого мудреца довольно простоты» Островского – триумф театральной Москвы.</p> <p>Режиссерская деятельность Алексея Дмитриевича Попова.(1892-1961). Работа в Художественном театре в качестве артиста, Первая режиссерская работа – «Незнакомка» А. Блока в Мансуровской студии (незавершена). Социальные полотна 20-х годов- «Виринея» Л. Сайфуллиной, «Разлом» Лавренина. Работа в театре Революции. Лучшая постановка этого времени: «Ромео и Джульетта». Центральный театр Красной Армии. Лучшие спектакли: «Флаг адмирала» А. Штейна, «Поднятая целина» по М. Шолохову. Работа по развитию мастерства актера. Педагогическая деятельность А.Д. Попова. Драматургия А.Афиногенова (Машенька), «Страх»), А. Корнейчука («Фронт», «Платон Кречет»), Вс. Вишневского («Оптимистическая трагедия»), Е. Шварца «Обыкновенное чудо», «Золушка», «Дракон»), А. Арбузова («Таня», «Годы странствий»).</p> <p>Советский театр в годы великой Отечественной войны и послевоенные годы.</p> <p>Драматургия: К.Симонов («Русские люди», Л. Леонов («Нашествие»). Постановки патриотических пьес из классического репертуара, создание при театрах фронтовых бригад, влияние эвакуированных театров на культурную жизнь городов Сибири и Урала, Средней Азии. Документальная пьеса.</p> <p>Политика государства в сфере театра в конце 40-х начале 50-х. Бесконфликтная драматургия, лакировка действительности: А. Суров («Зеленая улица»), М. Софронов («Московский характер»). Борьба властей с «безродными космополитами». В период «оттепели» искусство стало главным проводником идеологии новой художественной интеллигенции. Именно через искусство художники высказывались по всем актуальным вопросам дня. Поэтому оно играло не только эстетическую и художественную роль, но, прежде всего, идеологическую, которая была не просто важной, но преувеличенной. Это был чисто советский феномен. Он возник и утвердился еще в сталинскую эпоху, когда искусство и культура были важными социальными институтами, проводящими в жизнь официальную государственную идеологию. Именно на искусство как на</p>	3/3	
		2/2	

средство пропаганды Сталин делал основную ставку. Искусство в период культа личности транслировало все идеи, которые власть хотела донести до народа.

Во второй половине 1960-х годов понятие компании, означавшее не только ближайший круг друзей, но все общество в целом, представлявшее собой большую единую компанию, стало если не исчезать, то, во всяком случае, видоизменяться. В театре, литературе стали появляться свидетельства кризиса компании, ее развала. Появилась даже целая тема, которую активно обсуждали - тема некоммуникабельности. Эта тема возникла именно на острие кризиса, когда прежняя общность обернулась разобщенностью. Эта тема была затронута в одном из последних спектаклей О.Ефремова в "Современнике" - "Чайке" А.Чехова (1970). А также в товстоноговских "Трех сестрах" (1965). Этой теме в определенном смысле было посвящено и "Серсо" В.Славкина в постановке А.Васильева на малой сцене театра на Таганке (1985).

У режиссуры стала исчезать вера и в благую цель истории. В театре появились спектакли, в которых шестидесятники признавались в потере цели и смысла существования ("Иванов" А.Чехова в постановке О.Ефремова во МХАТе). Изменился сам тон высказываний. Если в середине 1950-х годов у таких режиссеров как А.Эфрос, О.Ефремов, общий пафос творчества был жизнеутверждающим и исходил из убежденности в возможностях социальных перемен, то ближе к середине 1960-х в творчестве этих режиссеров этой убежденности оставалось все меньше, в их высказываниях усилились драматические ноты.

Основным качеством героев "оттепельных" авторов была их, как тогда говорили, жизненность. Это и импонировало более всего новой режиссуре - А.Эфросу, О.Ефремову, Г.Товстоногову, которые на раннем этапе видели одну из важнейших задач своего творчества в отражении процессов реальной действительности.

В искусстве театра новый этап, как правило, идет под знаком новой драматургии, отражающей новую реальность, выводит нового человека, представителя изменившегося времени. Затем на следующем этапе возникает обобщение. Театр уже не идет за меняющейся жизнью, ибо она уже устоялась, утвердилась в определенных формах и сути, и театр берет ее в целом, в совокупности ее черт и свойств. Этот второй этап можно определить именно как обобщающий, философский или концептуальный, как это было в 1970-е годы. Метод социалистического реализма требовал от художников сцены мужества, партийной прямоты в отношениях с действительностью, умения находить и воплощать такие ситуации-конфликты и человеческие характеры, в которых бы отражались основные тенденции и перспективы общественного развития.

Место режиссера, его творческие обязанности и административные права, художественный язык режиссера — все оказывается в центре внимания театральной общественности, становится предметом обсуждений, споров

Реалистическая драма. Главная тема **Алексея Арбузова** — тема молодежи. Он посвятил ей свою первую драму "Город на заре". И эта же тема стоит в центре одной из его последних пьес — "Мой бедный Марат". Средний возраст арбузовских героев 20 – 25 лет. Партийная принадлежность — ВЛКСМ. И если в его пьесах фигурируют люди некоммунистического возраста, то лишь в той мере, в какой это диктуется законами самой жизни. Тема арбузовских пьес тесно связана с их романтическим стилем. Герои Арбузова — это люди, в которых романтика юности, ее мечтательность, ее порывы, ее ищущий дух сочетаются с той романтикой, которая свойственна созиданию новых, еще неизвестных человечеству форм жизни. Арбузов стремится смотреть на все окружающее глазами своих молодых героев. И это ему удается. Пьеса «Жестокие игры».

Виктор Сергеевич Розов родился 21 августа 1918 г. в Ярославле, в том же году там вспыхнул мятеж, город горел, сгорел и дом семьи Розовых, поэтому семья была вынуждена переехать в город Ветлугу, а после – в Кострому. В 1932 г. Розов поступил в костромской индустриальный техникум, проучился год. После стал

	<p>работать в Театре юного зрителя, а в 1934 году переехал в Москву и поступил в училище при театре Революции. Потом началась война, Виктор Розов ушел на фронт, и рассказал впоследствии о своей военной судьбе в книге «Путешествие в разные стороны». Он был тяжело ранен. Розов поступил на заочное отделение Московского литературного института. В начале учебы он написал пьесу «Вечно живые», а после по просьбе режиссера М. Калатозова по этой пьесе был написан сценарий знаменитого на весь мир и любимого многими фильма «Летят журавли». Стоит отметить, что потом советские зрители долго стояли в очередях для того, чтобы купить билеты на эту картину. Окончил литературный институт в 1953 г., а в качестве дипломной работы Виктор Розов представил пьесу «Страницы жизни». На протяжении почти пятидесяти лет Виктор Розов был членом Союза писателей, награжден несколькими орденами и является лауреатом многих премий. По сценариям Виктора Сергеевича Розова сняты фильмы «Шумный день», «Летят журавли», «С вечера до полудня». Он написал несколько известных и любимых зрителями пьес, таких, как «Ее друзья», «В поисках радости», «В добрый час», «Традиционный сбор» и другие. А с пьесы «Вечно живые» начинался театр «Современник».</p> <p>Александр Моисеевич Володин (настоящая фамилия — <i>Лифшиц</i>; 10 февраля 1919, Минск, — 17 декабря 2001, Санкт-Петербург) — русский драматург, сценарист и поэт.</p> <p>Подлинные успехи в развитии драматургии 1960-80-х годов связаны с обогащением и обновлением реалистической драмы и появлением драмы постмодернистской. Постмодернистские тексты не печатались, на сцене не появлялись, о существовании такого рода литературы долгое время не подозревали. И из реалистических пьес далеко не все цензура допускала до постановок. Тем не менее, обращает на себя внимание возросшее жанровое и стилевое разнообразие. Поскольку обстановка во многом ухудшилась, в драматургии увеличивается роль иносказаний. Активизируется и успешно развивается в эти годы жанр притчи, в которой на универсальном уровне исследуются проблемы нравственно-философского характера. Наибольшую известность получили в этой ветви литературы пьесы «Ящерица» и «Две стрелы» Александра Володина. В них чувствуется влияние французского театра (Сартр, Ануй). Володин исследует нравственно-психологические предпосылки зарождения деспотической власти. Автор обращается к материалу первобытно-общинной действительности, к самым ранним этапам появления людей на земле, но ставит на материале древности вопросы, насущно важные для современности. Он стремится показать, при каких условиях зло торжествует над добром, и указывает предпосылки насилия, несправедливости, вражды. Действующие лица – первобытные люди, наделенные своеобразными прозвищами, указывающими на их статус в обществе и личностные качества. Современный герой и его трансформация в пьесах В. Розова «В добрый час», «Кабанчик», А. Арбузова «Иркутская история», «Жестокие игры», А. Володин «Фабричная девчонка».</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
Тема 2.38 Творчество А. Вампилова. Поэтика вампиловских пьес.	<p>Содержание</p> <p>Главной фигурой драматургии послеоттепельного двадцатилетия явился Вампилов.</p> <p>Творчество Александра Вампилова. Александр Валентинович Вампилов (1937 – 1972) родился в селе Кутулик Иркутской области, в учительской семье. Окончил историко-филологический факультет Иркутского университета, работал журналистом. Творческие способности проявились рано. В 1958 году он написал свою первую пьесу «Дом окнами в поле», сравнительно незрелую. В 1963 году Вампилов поступает на Высшие литературные курсы при Литературном институте имени Горького. Поступал на курсы он с пьесой «Двадцать минут с ангелом», написанной в 1962 году. В 1968 году эту одноактную пьесу Вампилов объединил с пьесой «История с метранпажем» под общим заглавием «Провинциальные анекдоты». Переполненный замыслами,</p>	2,5/2,5	
		2/2	

Вампилов переживает подлинный творческий подъём и буквально каждый год создаёт новую пьесу. В 1966 году он пишет «Прощание в июне», в 1967 – «Утиная охота», в 1968 – «Предместье» («Старший сын»), в 1969 начинает работу над пьесой «Валентина», окончательное название которой – «Прошлым летом в Чулимске».

Вампилов во многом отошёл от требований социалистического реализма, и его пьесы с трудом пробивали себе дорогу на сцену. В 1970 годы Вампилов создаёт окончательные варианты своих трёх пьес, в 1972 редактирует «Прошлым летом в Чулимске».

Вампилов – драматург, особенно много сделавший для возрождения и обновления традиции русской классической реалистической драмы во второй половине века. Отказываясь и от метода социалистического реализма, и от идеологического критерия как главного в оценке человека, Вампилов сосредоточивает внимание на духовно-нравственной сущности личности и вслед за классиками утверждает в своих пьесах общечеловеческие ценности, уходит от схематизма и декларативности.

Особенно важным для молодого Вампилова оказался опыт Гоголя, а для зрелого – опыт Чехова. Традиция Гоголя сказалась в пристрастии Вампилова к гротескному реализму, к анекдотическим ситуациям, высвечивающим, тем не менее, типическое. По пути Гоголя Вампилов и идёт в комедии «Провинциальные анекдоты» (1962 – 1968). В ней писатель выступает против нравственного одичания современников. Это нравственное одичание проявляет себя разнообразно. Прежде всего, если судить по «Истории...», оно сказывается в раздвоении человека, который становится как бы оборотнем. Это проявляется в отношении к человеку не как к самостоятельной ценности, а в соответствии с занимаемым им общественным положением. Отсюда хамство и произвол к нижестоящим, заискивание и холопство перед вышестоящими. По-своему аномально ведут себя и персонажи пьесы «Двадцать минут с ангелом». Здесь высмеивается опустошение душ, прагматизм, достигший степени превращения человека в скотину. Вампилов, как писатель честный, далёк от всякой идеализации героев. Он подходит к советскому человеку с меркой классических авторов XIX века, и оказывается, что человек не изменился, у него просто иная идеология. Вампилов побуждает задуматься о пороках общественной системы, которая активизирует не высшее, а низшее в человеке. Вампилов разит смехом нравственных уродов и развенчивает саму философию оскотинивания.

В «Провинциальных анекдотах» Вампилов создаёт гротескные фигуры, реальное совмещено у него с невероятным и даже, в отличие от Гоголя, с абсурдным.

В дальнейшем Вампилов предпочитает всё же традиционные, реалистически конкретные формы, включая в произведение лишь отдельные элементы условного или абсурдного. Его движение – от Гоголя к Чехову со всё более глубоким постижением внутреннего мира человека. В своих пьесах Вампилов выступил как обладатель яркого театрального темперамента, виртуоз интриги, мастер изобилующего неожиданными поворотами сюжета, драматург, блистающий каскадами остроумия, создатель характерных для его времени типов. Вампилов обновляет старые театральные жанры фарса, водевиля, мелодрамы, побуждая их служить очень серьёзным общественно-политическим целям. Он порой синтезирует элементы поэтики названных и иных жанров в рамках одного произведения, так что наблюдается переход драмы в фарс, комедии – в трагикомедию. В этом тоже новаторство Вампилова.

Вампилов начал со смешных, гротескных «Провинциальных анекдотов», от них перешёл к комедиям «Прощание в июне» и «Старший сын», написал вслед за ними трагикомедию «Утиная охота», ближе к концу жизни обратился к жанру социально-психологической драмы, написав «Прошлым летом в Чулимске». Есть впечатление, что с годами Вампилов всё грустнее и болезненнее воспринимал несовершенство мира и

	<p>человеческих отношений. То, что в молодости вызывало у него только смех, с годами побуждало становиться сосредоточеннее, его влекло к более драматическим жанровым образованиям.</p> <p>Вампилов в своих пьесах соединил философскую глубину с яркой театральной формой. Главная философская проблема, которая объединяет всего его произведения, – мысль о том, как стать и остаться человеком, прожить жизнь, достойную человека. Данная мысль никогда не декларируется Вампиловым прямо, но она – закономерный итог содержания каждой пьесы, воссоздающей то драматические, то комедийные ситуации. Справедливо говорят, что герои Вампилова непредсказуемы. Наиболее непредсказуем из них Николай Колесов, с которого начинается плеяда «инфантильных» героев. Под инфантилизмом имеется в виду гражданская и нравственная незрелость личности, вступающей в жизнь, хотя в то же самое время человек может иметь очень высокий интеллектуальный уровень, быть прекрасно образованным. Гражданская и нравственная незрелость у героев Вампилова сказывается прежде всего в отсутствии ответственности за свои поступки. Колесов – студент, душа компании, крайне безответственный, легкомысленный, он не предполагает, к чему может вести тот или иной его жест. Получается, что герой нередко становится источником драмы для окружающих и для себя самого. Из-за собственного легкомыслия Колесов теряет свою любовь, исключён из университета. Вампилов оставляет героя на распутье, ибо пьеса имеет кольцевое оформление. (Влияние стилистики кинематографа.)</p> <p>А. Вампилов «Прощание в июне», «Утиная охота».</p>		
	Самостоятельная работа	0,5/0,5	
<p>Тема 2.39«Новая волна». Творчество Л. Петрушевской. Творчество Николая Коляды. «Коляда Театр».</p>	<p>Содержание</p> <p>«Новая волна» в драматургии – Л. Петрушевская, Л. Разумовская, А. Галин. Неформальный лидер поствампиловской волны – Людмила Петрушевская. Л. С. Петрушевская родилась в 1938 в Москве, окончила факультет журналистики, в 1960-е начала сочинять прозу, в 1970-е обратилась также к драматургии. Петрушевская стала членом студии Арбузова, в которую и входили в основном представители поствампиловской волны. Всех этих авторов не печатали и не ставили, однако взаимная поддержка и поддержка известного драматурга Арбузова были для них очень значимы и помогали не опускать руки. Наиболее выделилась среди них и завоевала максимальный авторитет Петрушевская. На первом плане в её пьесах – исследование феномена отчуждения, изображение бездушия и жестокости в человеческих отношениях. Подхватывая линию Вампилова, Петрушевская создаёт ряд одноактных пьес: «Лестничная клетка», «Любовь» (1975), «Анданте» (1975), «Квартира Коломбины» (1981), в ряде случаев для постановок объединяемые в циклы по принципу тематического родства. Петрушевская создаёт и многоактные пьесы, наиболее удачные из которых – «Сырая Нога, или Встреча друзей», «Три девушки в голубом».</p> <p>В отличие от динамичных пьес Вампилова, в пьесах Петрушевской как бы ничего не происходит, они статичны в сюжетном отношении. Как правило, герои просто-напросто выясняют отношения. Главным средством их характеристики становится язык, воссоздающий особенности живой разговорной речи современников, выявляющий черты их нравственного, психологического облика, как правило, повернутый своей комедийной стороной. Язык пьес Петрушевской имеет эффект магнитофонной записи, хотя это всё сочинено. Коляда Николай Владимирович (4.12.1957, с. Пресногорьковка Ленинского р-на, Кустанайской обл., Казахстан) — прозаик, драматург, актер, режиссер. Родился в семье работника совхоза. С 1973 по 1977 учился в Свердловском театральном училище (курс В.М. Николаева). По окончании работал актером в труппе Свердловского академического театра драмы. В 1978-80 служил в войсках связи УРВО.</p>	3/3	
		2/2	

С 1980 по 1983 — снова в труппе театра.

В 1983-89 учился заочно в Литературном институте им. Горького (семинар прозы В.М.Шугаева). По окончании на Всесоюзном совещании молодых писателей был принят в члены СП СССР и в члены Литературного фонда.

В 1990 — в члены Союза театральных деятелей.

Первый рассказ «Склизко!» был опубликован в газете «Уральский рабочий» (1982). Первая пьеса — «Играем в фанты» (1986) — принесла Коляда известность и была поставлена во многих театрах страны.

В 1994 в Екатеринбурге прошел фестиваль пьес Коляды «Коляда-plays», в котором приняли участие 18 театров России и зарубежья. К этому фестивалю был выпущен первый сборник пьес Коляды «Пьесы для любимого театра».

В 1992-93 Коляда был приглашен в Германию как стипендиат AkademieSchlossSolitude (Штутгарт). Работал актером в театре «ДойчеШаушпиль Хаус» (Гамбург).

С 1994 преподает в Екатеринбургском государственном театральном институте курс «Драматургия». Читает курс тележурналистики в Свердловском гуманитарном университете. Как режиссер Коляда поставил в Академическом театре драмы (Екатеринбург) несколько своих пьес.

Коляда — «современный, модный и успешный драматург» (С.Корсакова), «самый популярный из современных отечественных драматургов» (М.Давыдова), «объективно популярный» (Е.Сальникова). Его причисляют к «новой» («поствампировской») волне современной драматургии, наравне с Л.Петрушевской, Л.Казанцевым, А.Галиным, С.Злотниковым, С.Коковкиным и др., исповедующими и развивающимися в рамках философско-эстетических принципов постмодернизма, уже вполне утвердившегося в современной литературе и провозгласившего отсутствие точек отсчета, размывание горизонталей и вертикалей, отмену меры вещей, изъятие цены ценностей и т.д. Потому в пьесах Коляды основными законами, правящими художественным-драматургическим миром, становятся релятивность, хаотичность и абсурд, на более примитивном уровне обретающие черты и формы обнаженного натурализма. «Эпатаж — это <...> общий принцип Коляда-драматурга» (П.Лейдерман), «Коляда — певец разрухи и упадка» (М.Одина), «живописатель "дна"» (Г.Вербитская), обнаруживающий утрату ориентиров, смешение верха и низа, равнозначимость и равновеликость трагического и комического начал в современной жизни.

Сценический хронотоп пьес Коляда формируется временем и местом, которые автором определены как «наши дни» и «провинциальная Россия». Материалом для пьес служит низовой быт современного (постсоветского) общественного мироустройства, наиболее устойчивыми дефинициями которого становятся «дураки» и «дурдом». В традициях постмодернистского восприятия «сумасшедший» мир в пьесах К. выглядит и воспринимается как нормальный. Главным героем становится человек низов и задворков, житель окраин и помоек, обитатель коммуналок и общежитий, «маленький человек» в «тунике гуманитарного вакуума» (Г.Вербитская). Язык улицы, брань и матерщина — наиболее адекватная составляющая лексического словаря персонажей Коляды. Однако интересует Коляду не социальная сторона проблемы, а философско-психологическая ее составляющая — одиночество героя, затерявшегося в безумном мире, разобщенного не только с людьми, но и с самим собой. В сфере интереса художника оказываются измельченные и больные души, исковерканные судьбы, разбитые и ожесточившиеся сердца.

Однако воспринимать творчество Коляды только как «чернуху» невозможно, т.к. за мразью и грязью его пьес ощутим живой огонек и «серебряные нити» любви. «Коляда создает свой мир — колоритный и самобытный, где парадоксально сочетается высокое и низкое, трагическое и комическое, пласты высокой культуры и суррогатной,

	<p>элитарной и маргинальной, символика и интенсивно приземленный быт. В пьесах Коляды "черное", низкое всегда сочетается с романтически-возвышенным и светлым <...> Коляда никому не отказывает в праве быть человеком, никого не судит» (Г.Вербитская).</p> <p>Коляда — один из самых профессиональных и «техничных» отечественных драматургов. Коляда — «не любитель, он профессионал и умелец, знающий, на какие педали следует нажимать и за какие веревочки дергать... Мастер пьесы» (Г.Заславский). «Роли он выписывает, что называется, самоигральные» (А.Лайза). «Он понимает законы сцены и умеет выписывать фактуру жизни» (М.Давыдова). На внешнем уровне сюжет пьес Коляды минимизирован: в его основе оказываются бытовая зарисовка, жизненный эпизод, частный случаи (нередко облаченные в форму анекдота или шутки), имеющие место «всегда» и «везде». Но опрошенно-бытовые «случаи» Коляды ординарны только на первый взгляд, по сути они исходно «пороговые»: драматург чаще всего избирает «исключительные дни»: дни рождения («Канотье», «Полонез Огинского»), Новый год («Играем в фанты», «Сказка о мертвой царевне», «Группа ликования», «Попугай и веники»), новоселье («Дураков по росту строят»), смерть, похороны или поминки («Сказка о мертвой царевне», «Рогатка», «Канотье», «Чайка спела»), новое знакомство (напр., по брачному объявлению в «Уйди-уйди» или «Персидской сирени») и т.п., т.е. ситуации, предполагающие и провоцирующие самоанализ, рефлексии, оценочность, подведение итогов, прогнозирование будущего. Разрешения конфликта в пьесах Коляды — пьесах «открытой формы», пьесах «без границ», — не происходит, оно выходит за рамки фабульного развития действия, остается на уровне экзистенциальной неисчерпаемости.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
<p>Тема 2.40 Театр 1950-1990-х годов. А. Эфрос.Г. Товстоногов и БДТ.</p>	<p>Содержание</p> <p>Школа советской режиссуры. Анатолий Эфрос – режиссер, который наравне с Г. Товстоноговым, О. Ефремовым, Ю. Любимовым, А. Гончаровым определял «тональность», мысль и ритм русского театра 60-х, 70-х, 80-х годов. Он поставил более 50 спектаклей, снял несколько фильмов. Сейчас Эфрос – театральная легенда. Легенда про театр, в котором не было мишуры, но была жизнь в тончайших, щемящих, самых острых, самых ярких ее проявлениях. Легенда о том, что такое настоящая работа в настоящем театре и с настоящим режиссером, который служит искусству. Ученик М.О.Кнебель, он следовал сложному искусству переживания, и актеры вместе с ним искали зерна образа, причины смятения, возмущения, страдания, радости действующих лиц. Эфрос отучил актеров от отвратительного для него украшательства, растил в них внутреннее мужество. В пьесах Розова, который писал равно и для юношества и для родителей, Эфрос касался не только ответственности школьной молодежи и ее обязательств, но, еще сильнее и резче, обязательств старших перед младшими.</p> <p>В Театре имени Ленинского комсомола, руководителем которого его вскоре назначили, Эфрос решительно вышел за пределы «школьного возраста» героев — его все больше интересовывала сокровенная психология взрослой молодежи. Вряд ли Эфрос мог тогда найти репертуар, адекватный пьесам Розова по литературной ценности. Эфрос рос вместе со своим зрителем. Характер психологических проблем становился все сложнее — они оказывались все труднее разрешимыми. Зачастую Эфрос придавал глубину пьесам, которые ее не имели, но в которых он разглядывал духовные запросы, поиски жизненных путей, зарождение любви, верности, дружбы. В «Моем бедном Марате» А. Арбузова он сосредоточивал внимание на медлительном развертывании судьбы трех человек, психологические изгибы которых он понял с душевным тактом, ему неистребимо свойственным. И пьесы Радзинского им схвачены в острейшем, обнаженном ритме.</p>	2,5/2,5	
		2/2	

	<p>Эфрос — режиссер импульсивный, эмоциональный, много угадывающий и зачастую интуитивно прозревающий. Он как огня бежит проверенных театральных эффектов. Он высмеивает сценическую позу и наигрыш. Новые средства актерской выразительности он связывает с законами новой, почти утонченной сценической простоты. Эфрос очень современен в понимании и в выражении человеческой души. Обязательная, порою предельная эмоциональная наполненность актера сливается с такой же интеллектуальной остротой. Живая трепетная мысль, захватывающая человека, — черта, свойственная современной режиссуре, — у Эфроса, вероятно, выражена наиболее ярко. Синтезом «мысли» и «чувства» он увлекает актера, подсказывая безошибочные актерские ходы. Более чем какой-либо другой режиссер он призывает непредвиденный внутренний человеческий актерский ход, и зритель неотрывно следит за ним, порою оспаривая внезапно возникающие парадоксы. Так создавалось его мастерство мизансцены — психологической мизансцены.</p> <p>Г.А. Товстоногов выступает активным поборником ведущей роли режиссера в театре. История его реформаторской деятельности в БДТ (Ленинград) — особая история. Товстоногов вывел на сцену новое поколение актеров, единых в понимании искусства театра, обладающих яркой творческой самобытностью. Нужно отметить также, что школу Товстоногова прошли в тбилисском и ленинградском театральных институтах и в БДТ многие режиссеры, занимающие ныне видное место в нашем сценическом искусстве: М. Туманишвили, Г. Лордкипанидзе, З. Корогодский, И. Владимиров, М. Рехельс, Р. Агамирзян, Р. Сирота и многие другие. Товстоногов скажет, что XX век — это век атома и режиссуры. Право на шутивную и гордую фразу нужно было завоевать, делом поднимая значение режиссера в театре.</p> <p>Многозначность и объективность — главные признаки товстоноговской режиссуры. Личность режиссера полностью растворена в спектакле, который им выстроен и управляем. Товстоногов скрыт за своими образами персонажами, не спешит превознести одного, принизить другого, радушно обняться с героем и презрительно отвернуться от подлеца. Когда шумному, а когда тихому, когда единому, а когда и дробно-капризному движению жизни в спектаклях дана полная воля, и в этом потоке Товстоногову сперва необходимо бывает найти связность, логику, определить скрепы между людьми, событиями, коллизиями, показать, как — и почему — одно из другого вытекает, а после уж обозначить разрывы, трагические провалы или комедийные рытвины, отделяющие правду от кривды, мертвенное и обреченное — от жизнеспособного, жизнетворного. Великий художник всегда опережает время.</p>		
	Самостоятельная работа	0,5/0,5	
<p>Тема 2.41. Театры России. Театр «Современник». О. Ефремов, Г. Волчек</p> <p>Театр им. Ленинского комсомола. М. Захаров.</p> <p>Московский художественный театр. О. Табаков.</p>	<p>Содержание</p> <p>Поздним вечером 15 апреля 1956 года состоялась премьера спектакля по пьесе В. Розова «Вечно живые», поставленная тогда еще никому не известным Олегом Ефремовым. Это событие стало началом «Современника». Принявшие участие в постановке Галина Волчек, Лилия Толмачева, Олег Табаков, Игорь Кваша, Евгений Евстигнеев составили костяк труппы нового театра.</p> <p>Билеты на спектакли «Современника» с их участием уходили за считанные часы после появления в кассах. Сегодня многие великие актеры продолжают блистать на любимой сцене. Они готовят себе достойную смену, способную сохранить стиль, принципы и репертуар одной из легендарных сцен Москвы и России.</p> <p>Рожденный во времена хрущевской «оттепели» театр «Современник» стал первым театральным коллективом, созданным не решением «сверху», как это было принято во времена СССР, а инициативой выпускников студии МХАТ. Это было их творческое детище. Они развивали и отстаивали собственное видение психологического</p>	6/6	4/4

Малый театр. Актерское искусство.

. Провинциальный театр. Костромской
областной драматический театр им.
А. Н. Островского

театра. Современник повел разговор со зрителем живым, понятным языком. В театре всегда поднимали и продолжают поднимать острые вопросы, затрагивать самые насущные проблемы. Такой подход и ярко выраженная гражданская позиция театра были «на ура» восприняты зрителями той эпохи и не менее восторженно принимаются новыми поколениями театралов. Зал «Современника» стал настоящим местом паломничества московской интеллигенции. Таковым он остается до сих пор.

Возглавивший театр в середине прошлого века Олег Ефремов всегда активно привлекал молодых талантливых режиссеров и современных драматургов. Спектакли, поставленные в его эпоху, пользуются неизменной популярностью. Они с годами становятся все «современнее», ибо в этом и есть суть самого театра. На сцене «Современника» идут «Пять вечеров» и «Старшая сестра» А. Володина, «Вечно живые» В. Розова и «Голый король» Е. Шварца. Высоко оцененные зрителями, эти и многие другие постановки вошли в вечный репертуар театра и неизменно сопровождаются аншлагами.

До конца 60-х годов прошлого века театр «Современник» был стабилен. В 70-м произошел раскол коллектива театра. Его основатель О. Ефремов принял предложение возглавить МХАТ. Вместе с большой группой ведущих артистов он покинул уже ведущую к тому времени столичную сцену, которую сам создал – сцену «Современника». Было сложно. Практически лишенный репертуара, вынужденный значительно обновить актерский состав театр оказался в очень тяжелом положении. Это дало основание многим критикам и завистникам заговорить о конце «Современника». Как оказалось, это было начало нового пути. Билеты на спектакли театра по-прежнему не залеживались в кассах, несмотря на непонятные зрителю процессы и пертурбации. Вопреки прогнозам театр выстоял. В 1972 году место его художественного руководителя заняла Галина Волчек. Она вдохнула в «Современник» новую жизнь. Лучшее тому подтверждение - «Восхождение на Фудзияму». В поставленном по прозе Ч. Айтматова спектакле зрители узнали прежний и любимый всеми «Современник», честный, временами задиристый, умеющий смело заглянуть в суть проблемы и проникновенно вести душевную беседу...

В 70-е годы в труппу влились такие звезды, как Ахеджакова, Гафт, Неелова, Богатырев. Основательно пополнился репертуар. Сегодня мы продаем все также, как и прежде, востребованные билеты на спектакли по пьесам новых авторов - М. Рощина, А. Вампилова, В. Шукшина, А. Соколовой, А. Галина, Л. Петрушевской.

Уделяя повышенное внимание пьесам современных драматургов, в «Современнике» не забывают и о классике, которая неизменно востребована. В 1976 году Волчек поставила «Вишневый сад». Чуть позднее на сцене появились «Три сестры» и «Ревизор». Афиши театра впечатляют, ведь на них постоянно ярко светятся имена Шекспира, Ибсена, Шоу, де Мюссе!

Сегодняшний «Современник» - это команда увлеченных и талантливых единомышленников. На его сцене оттачивали мастерство и стали признанными мастерами Е. Яковлева, С. Гармаш, Е. Козелькова, В. Мищенко и многие другие. Здесь громко заявили о себе молодые артисты М. Анканова, Ч. Хаматова, О. Дроздова, А. Хованский, и мы с удовольствием наблюдаем, как быстро раскупают театралы билеты на любые спектакли «Современника». Адаптировать литературные произведения к театральным подмосткам Галине Волчек успешно помогает А. Гетман. Результатом их творческого сотрудничества стали и ныне не сходящие со сцены «Три товарища» Ремарка, «Крутой маршрут» по книге Е. Гинзбург.

Свое прочтение классики предлагает в «Современнике» литовский режиссер Римас Туминас в спектакле «Играем... Шиллера!» по мотивам «Марии Стюарт». Переосмысливает Достоевского в постановке «Карамазовы и ад» Валерий Фокин.

Правдивая и от того еще более щемящая история любви, рассказанная Гибсоном в пьесе «Двое на качелях», также была переосмыслена Г. Волчек. Сюжет зазвучал на сцене «Современника» совершенно по-новому. В «Современнике» идут с аншлагами театральные версии повестей К. Симонова, Б. Васильева, Г. Бакланова. В афишах театра постоянно появляются не теряющие актуальности и зрительского интереса «Пигмалион», «Три товарища», «Вишневый сад», «Двое на качелях». Сюжет «Пигмалион», известен всем, а «Три товарища» вместе с «Пятью вечерами» по праву стали настоящей визитной карточкой театра.

Спектакль «Крутой маршрут» сыгран на сцене «Современника» более 400 раз! Интерес к постановке с годами не уменьшается. Часто купить билеты даже на идущие много лет спектакли бывает нелегко.

«Современник» принимает на своей сцене гастролирующие труппы, и мы предлагаем билеты на гастрольные спектакли. Коллектив театра также постоянно отправляется по приглашению зарубежных коллег в разные страны мира. Воистину триумфальными стали, например, американские гастроли «Современника», из которых столичный театр вернулся обладателем общенациональной премии США «Dramadeskaward».

Театр имени Ленинского комсомола (Ленком). Здание, в котором в настоящее время находится театр, построено в 1907—1909 годах для московского купеческого клуба архитектором И. А. Ивановым-Шицем (помощником был В. К. Олтаржевский). В 1913—1914 годах к зданию клуба была осуществлена пристройка по проекту архитекторов В. Д. Адамовича и В. М. Маята. В октябре 1917 года в здании разместился политический клуб «Дом анархии». После разгона клуба здесь размещалась Центральная школа партийной и советской работы¹¹¹. В 1919 году в здании был основан Коммунистический университет имени Я. М. Свердлова, в котором несколько раз выступал В. И. Ленин. В 1923 году в помещении был открыт кинотеатр «Малая Дмитровка».

Театр рабочей молодежи

В 1927 году под патронатом комсомольской организации был открыт Театр Рабочей Молодёжи, сокращенно «ТРАМ». К концу 1920-х годов он стал весьма популярным и вызвал волну подражаний, встав во главе широкой сети «комсомольских» театров. В 1937 году театр был объединён с Театром-студией п/р Рубена Симонова. 20 февраля 1938 года коллектив был переименован в Театр имени Ленинского комсомола, художественным руководителем был назначен Иван Берсенева (возглавлял театр до самой смерти в 1951 году). В 1941—1943 годах театр был эвакуирован в Узбекистан.

- в 1951—1957 годах художественным руководителем была Софья Гиацинтова (вдова Ивана Берсенева)
- В 1957—1960 годах главным режиссёром театра был Сергей Майоров
- в 1960—1962 годах — Борис Толмазов
- в 1963—1967 годах — Анатолий Эфрос
- в 1967—1971 годах — Владимир Монахов

С 1990 года театр носит название «Ленком», художественным руководителем с 1973 года является М. А. Захаров. Современная режиссура всё дальше уходит от старомодно-хрестоматийного воспроизведения на сцене классических или просто приглянувшихся режиссёру драматургических сочинений. Сделать собственную сценическую версию, закономерно опустив некоторые фрагменты драматургической ткани и субъективно деформировав другие в соответствии с собственной фантазией, - дело в высшей степени необходимое. Для Захарова бесконечно близка и дорога формула Е.Б. Вахтангова – «фантастический реализм». В 1987 году по инициативе О. Н. Ефремова и его единомышленников МХАТ СССР имени М. Горького разделится на два театра: **МХАТ имени А. П. Чехова** под руководством Ефремова и **МХАТ имени**

М. Горького под руководством Татьяны Дорониной. Первой премьерой театра стал спектакль «Перламутровая Зинаида», поставленный в 1987 году Ефремовым.

После смерти Олега Ефремова в 2000 году художественным руководителем МХАТ им. А. П. Чехова стал Олег Табаков, взявший курс на обновление репертуара. Ставка сделана как на классические произведения русской и мировой драматургии — «Белая гвардия», «Гамлет», «Вишнёвый сад», «Господа Головлёвы», «Король Лир», «Тартюф», «Иванов», «Васса Железнова», «Женитьба», «Зойкина квартира», — так и на современную отечественную и зарубежную драматургию. Была обновлена труппа: в неё вошли Ольга Яковлева, Авангард Леонтьев, Алла Покровская, Валерий Хлевинский, Борис Плотников, Константин Хабенский, Михаил Пореченков, Михаил Трухин, Марина Голуб, Анатолий Белый, Владимир Краснов, Сергей Сосновский, Дмитрий Назаров, Николай Чиндяikin, Алексей Кравченко, Дарья Мороз, Дмитрий Дюжев, Ирина Пегова, Юрий Чурсин, Максим Матвеев и др..

К созданию спектаклей привлекаются ведущие режиссёры — Кирилл Серебренников, Юрий Бутусов, Сергей Женовач, Евгений Писарев, Миндаугас Карбаускис, Константин Богомолов, Адольф Шапиро, Виктор Рыжаков, Владимир Машков, Марина Брусникина, Владимир Петров, Темур Чхеидзе, Тадаши Сузуки, Дмитрий Брускин, Лев Эренбург, Антон Яковлев, Марат Гацалов, Василий Бархатов, Сергей Пускепалис. Всё это привело к тому, что в театр, где в 1980—1990-х годах заполняемость зала редко превышала 42 %, вернулся зритель. Очень скоро средняя заполняемость зала составила 98 %, а в дни предварительной продажи билетов в кассы театра начали выстраиваться многочасовые очереди. Спектакли театра и их создатели являются постоянными участниками и лауреатами престижных театральных фестивалей, таких как «Золотая маска», «Хрустальная Турандот», «Черешневый лес», фестиваль фонд К. С. Станиславского, премия «Чайка» и др.

В 2001 году была открыта третья — Новая сцена театра, предназначенная специально для экспериментальных постановок. Она расположилась в соседнем с театром здании (Камергерский переулок, 3-а). В 2006—2007 годах по инициативе О. П. Табакова была проведена крупномасштабная реконструкция Основной сцены и зала, благодаря чему МХТ стал одним из самых технически оснащённых театров мира — была обновлена вся верхняя и нижняя механизация уникальной мхатовской сцены, всё звуковое и светотехническое оборудование, а залу было возвращено первоначальное шехтелевское оформление.

В 2010 году Московский Художественный театр учредил памятную медаль к 150-летию А. П. Чехова, которая была выпущена ограниченным тиражом и в течение года вручалась выдающимся деятелям культуры России и зарубежных стран в знак признания заслуг, личный вклад в развитие искусства, сохранение памяти и пропаганду творчества А. П. Чехова.

Помимо спектаклей, широкий резонанс в театральном мире вызывают специальные проекты театра, среди которых можно назвать вечер к 150-летию В. И. Немировича-Данченко (реж. Е. Писарев, 2008), вечер к 150-летию А. П. Чехова «Наш Чехов» (реж. Е. Писарев, 2010), симфонический перформанс «Реквием», приуроченный к 65-летию Победы (реж. К. Серебренников, 2010), вечер к 85-летию Олега Ефремова «Если я честный, я должен» (реж. Н. Скорик, 2012); проект «Год К. С. Станиславского в Художественном театре», посвящённый 150-летию основателя МХТ (в программу проекта вошли режиссёрская лаборатория «Здесь и сейчас», международный фестиваль актёрских школ «Открытый урок: Станиславский продолжается», спектакль-посвящение «Вне системы» (реж. К. Серебренников), международная научная конференция «Станиславский и мировой театр»; 2012—2013); вечер к 70-летию Школы-студии МХАТ (реж. Е. Писарев, 2013); многочисленные поэтические и литературные вечера в постановке М. Брусникиной, в том числе вечера-

посвящения Д. Самойлову, И. Бродскому, Б. Ахмадулиной, А. Вознесенскому, «Ночь поэзии», «Пространство прозы», «Песни военных лет», «Круг чтения» и другие. С 2010 года проводятся режиссёрские лаборатории: «Впервые на русском» (современная французская, немецкая, испанская драматургия), «Новые сказки» (пьесы для семейного просмотра), «Французский театр. Комедии» и так далее.

3 сентября 2014 года по инициативе О. П. Табакова перед зданием театра в Камергерском переулке был открыт памятник основателям МХТ В. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому (скульптор и архитектор Алексей Морозов). Памятник представляет собой двухфигурную композицию со стелой, установленную на постамент. Внизу стелы располагается доска с латинской надписью: «Homines, leones, aquilaeetperdices, cervicornigeri...» (перевод начала монолога Нины Заречной «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...» из пьесы А. П. Чехова «Чайка»).

В 2015 году начато строительство филиала МХТ на пересечении проспекта Андропова и Нагатинской улицы (станция метро Коломенская). Завершение строительства планируется в 2018 году.

В 1824 году по проекту Бове архитектор А. Ф. Элькинский перестроил для театра особняк купца Варгина, это здание на Петровской (ныне Театральной) площади и стало постепенно называться Малым театром, и поныне несет это имя. Днем открытия **Малого театра** можно считать 14 (26) октября 1824 года: давали новую увертюру А. Н. Верстовского.

Малый театр сегодня. Современное поколение артистов и режиссёров Малого театра отличается приверженностью его богатым традициям и опирается на опыт предшественников. Сегодня, как и всегда, основу репертуара театра составляют пьесы А. Н. Островского: «Волки и овцы», «Не было гроша, да вдруг алтын», «Лес», «Бешеные деньги», «Трудовой хлеб», «Свои люди — сочтемся!» В былые времена театр не мог найти общего языка с А. П. Чеховым — при жизни писателя на сцене Малого театра появлялись только его смешные водевили. Однако сегодня спектакли по великим пьесам Чехова занимают значительное место в жизни театра: «Вишнёвый сад», «Дядя Ваня», «Чайка». Своего рода «визитной карточкой» Малого театра стала историческая трилогия А. К. Толстого: «Царь Иоанн Грозный», «Царь Фёдор Иоаннович» (поставленный Борисом Равенских ещё в 1973 году), «Царь Борис». В спектаклях по А. К. Толстому звучит музыка Г. В. Свиридова, специально написанная композитором для Малого театра. Не обделяет своим вниманием театр и зарубежную классику — в его репертуаре пьесы Ф. Шиллера, А. Стриндберга, Э. Скриба.

Творческая жизнь театра чрезвычайно активна и плодотворна. В каждом сезоне Малый выпускает 4-5 новых спектаклей и снимает что-либо из старых названий из своего репертуара. Обширна и гастрольная география театра — за последние годы он побывал в Германии, Франции, Японии, Израиле, Греции, Кипре, Польше, Чехии, Словакии, Венгрии, Болгарии, Монголии, Южной Корее и других странах. Малый театр является инициатором и регулярно проводит Всероссийской фестиваль «Островский в Доме Островского». Этот фестиваль осуществляет благородную миссию поддержки русской театральной провинции, всегда богатой талантами. Театры из разных городов и областей России представляют свои постановки по пьесам великого драматурга на сцене Малого театра. Недавно родился ещё один театральный форум — Международный фестиваль национальных театров. Идея его проведения вновь принадлежала Малому. В рамках этого фестиваля театры из разных стран мира привозят на старейшую московскую драматическую сцену свои традиционные постановки, созданные в русле национального искусства.

	<p>Указом Президента России Малому театру присвоен статус национального достояния. Малый был включен в список особо ценных культурных объектов страны, наряду с <u>Большим театром, Третьяковской галереей, Эрмитажем.</u></p> <p>Реконструкция. В 2014 году здание театра реконструируется «с сохранением облика памятника XIX века» (генеральный подрядчик — ЗАО «БалтСтрой»).</p> <p>23 июня 2017 года глава департамента градостроительной политики Москвы Сергей Левкин объявил об окончании реконструкции здания Малого театра.</p> <p>Костромской государственный драматический театр им. А. Н. Островского основан в <u>1808 году.</u></p> <p>В <u>1812 году</u> в <u>Кострому</u> из Москвы был эвакуирован Московский императорский театр, который оказал огромное влияние на культуру города и заложил основу театральных традиций. Здание театра было построено в <u>1863 году</u> и сохранилось до наших дней практически в неизменном виде, является прекрасным примером <u>классической архитектуры</u> наряду с такими зданиями Костромы, как <u>Пожарная каланча</u> и <u>дом Борщова.</u> За многие годы в театральных постановках участвовали многие знаменитые актёры: <u>Михаил Щепкин, Мария Ермолова, Валентина Федотова.</u> Начиная с <u>1854 года,</u> на сцене театра впервые в провинции были поставлены пьесы <u>Александра Островского.</u> Во многом благодаря этому театру в <u>1923 году</u> было присвоено имя известного драматурга. В театре поставлены все пьесы А. Н. Островского, кроме «Пучины».</p> <p>В <u>1967 году</u> напротив главного входа в театр был установлен бюст драматурга работы скульптора Н. Е. Саркисова, перенесенный из музея-усадьбы А. Н. Островского <u>Щельково.</u></p> <p>В <u>1983 году</u> Костромской областной драматический театр имени А. Н. Островского был награждён орденом Трудового Красного Знамени, в <u>1999 году</u> театр получил статус государственного.</p> <p>Репертуар театра. Участие в фестивалях. Актёры театра.</p>		
	Самостоятельная работа	1/1	
Экзамен		2	

**Содержание самостоятельной внеаудиторной работы студентов
Дисциплина ОП 01. «История театра»**

Курс	Семестр	Тема	Содержание самостоятельной внеаудиторной работы студентов/Задание	Форма контроля	Объем часов
2	3	Тема . 1.1. Античный театр: происхождение, устройство, актеры	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	3
		Тема 1.2. Античный театр. Драматурги Древней Греции и Древнего Рима.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	2
		Тема 1.3. Средневековый театр, жанры и формы.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	2

	4	Тема 1.4. Театр эпохи Возрождения.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	2
		Тема 1.5. Итальянский театр – комедия дель арте.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	2
		Тема 1.6 .Основные периоды творчества В. Шекспира	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	2
				Итого за III семестр	13
		Тема 1.7 .Театр эпохи классицизма	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0
		Тема 1.8. Ж. Б. Мольер – создатель жанра высокой комедии.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 1.9. Театр эпохи Просвещения	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 1.10. К. Гольдони – реформатор итальянского театра	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 1.11. Немецкий театр. Лессинг. Гете. Шиллер.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 1.12. Театр эпохи романтизма. Движение «бури и натиска»	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5
		Тема 1.13. Театр Западной Европы на рубеже XIX-XX веков.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5
		Тема 1.14. «Новая драма» на рубеже XIX-XX	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
				Итого за IV семестр	6
		3	5	Тема 1.15 Символистский театр М. Метерлинка	Изучение материала по теме занятия.
		Тема 2.1. Американский театр от XVII века до начала XX века	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.2. Восточный театр	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1

		Тема 2.3. Западный театр с начала XX столетия до 1945 года.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.4. Театральный авангард А. Арто	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.5. «Картель». Итоги «Картеля»	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.6. Теория эпического театра Б. Брехта	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.7. Западный театр от 1945 года до наших дней	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.8. Театр абсурда С. Беккет	Изучение материала по теме занятия. 3	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.9. Итальянский театр. Неореализм.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.10. Театр Л. Висконти	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.11. Театр Дж. Стрелера	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.12. Метафизика театра. Режиссер Питер Брук.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.13. Американский театр. Мюзиклы.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.14. Ежи Гротовский – режиссер, педагог, теоретик театра	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.15. Современный зарубежный театр. Новые театральные формы и жанры.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5
		Тема 2.16. Уличный театр. Европейский опыт.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5
				Итого за V семестр	13
3	VI	2.История русского театра			

		Тема 2.1. Истоки русского театра	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.2. Первый придворный театр	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.3. Школьный театр	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.4. Театр эпохи Петра I. Первый публичный театр.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.5. Театр в эпоху Анны Иоанновны. Постоянно действующий придворный театр	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.6. Театр в эпоху Елизаветы Петровны. «Немецкая комедия» в России.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.7. Русский классицизм А. Сумарокова	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.8. Деятельность Ф. Волкова. Основание русского государственного профессионального театра	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.9. Театр в эпоху Екатерины Великой. «Всенародный театр».	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.10. Сентиментализм. Политические тираноборческие трагедии.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.11. Крепостной театр. Крепостная актриса П. Жемчугова	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.12. Комедии И. Крылова и А. Шаховского.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.13. Сценография и актерское искусство начала XIX века	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
				Итого за VI семестр	14
		Тема 2.15 Новаторство	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5

		А. С. Пушкина. «Борис Годунов»			
		Тема 2.16 «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5
		Тема 2.17 Романтический герой в драме М. Ю. Лермонтова	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.19 Сатирическая драматургия Н. В. Гоголя	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.20 Актерское искусство П. Мочалова, В. Каратыгина, В. Асенкова, М. Щепкин.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.22 Этапы творчества А. Н. Островского	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.23 Обличительно-сатирические тенденции в пьесах А. Сухово- Кобылина, М. Салтыкова-Щедрина.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.24 Малый театр. П. Садовский, Л. Никулина-Косицкая	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.25 Тема «власти тьмы» в драматургии Л. Н. Толстого	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.26 Этапы творчества А. П. Чехова.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.27 Новаторские принципы в драматургии А. П. Чехова	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.28 Театр и драматургия на рубеже XIX-XX веков.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.29	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1

4	VIII	Деятельность К. С. Станиславского. Создание Московского художественного театра.			
				Итого за VII семестр	13
		Тема 2.31 Русский символизм. Л. Андреев, А. Блок.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.32 Условный театр. Новаторство В. Э. Мейерхольда	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.33 Студийное движение. Деятельность Е. Б. Вахтангова.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.34 Поиски театральных форм в советском театре в 20-е годы	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.35 Камерный театр Таирова	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.36 Театральное направление в творчестве М. Булгакова	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.37 Советский театр 1940-х и в послевоенные годы. Роль А. Арбузова, В. Розова, А. Володина в развитии советского театра.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.38 Творчество А. Вампилова. Поэтика вампиловских пьес.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5
		Тема 2.39 Драматургия «новой волны». Л. Петрушевская. Н. Коляда.	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
		Тема 2.40 Театр 1950-1990-х годов. А. Эфрос.Г. Товстоногов и БДТ	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	0,5

		<p>Тема 2.41 Театр «Современник». О. Ефремов, Г. Волчек Театр им. Ленинского комсомола. М. Захаров Московский художественный театр. О. Табаков. Малый театр. Актерское искусство Провинциальный театр. Костромской областной драматический театр им. А. Н. Островского</p>	Изучение материала по теме занятия.	Опрос (устный или письменный)	1
				Итого за VIII семестр	10
Итого по дисциплине История театра					69

3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

3.1. Материально-техническое обеспечение реализации учебной дисциплины:

- наличие учебного кабинета.

Оборудование учебного кабинета:

- посадочные места по количеству обучающихся;
- рабочее место преподавателя;
- комплект учебно-наглядных пособий по дисциплине «История театра»

Технические средства обучения:

- теле - видеоаппаратура;
- проекционная аппаратура для мультимедиа.

3.2 Информационное обеспечение обучения

Перечень рекомендуемых учебных изданий, интернет-ресурсов, дополнительной литературы.

Индекс	Элементы учебного процесса, в том числе учебные дисциплины, профессиональные модули, междисциплинарные курсы	Перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы
ОП 01	История театра (зарубежного и отечественного)	<ol style="list-style-type: none">1. «Поэтика» Аристотеля.2. Трагедии Эсхила, Софокла, Эврипида.3. Комедии Аристофана.4. Комедии Плавта и Теренция.5. Средневековые французские фарсы. Состав. А. Михайлов, М., 19816. Аникст, А. Теория драмы от Гегеля до Маркса : учеб. пособие / А. Аникст. – Москва, 1983.7. Аникст, А. А. Теория драмы от Пушкина до Чехова : учеб. пособие / А. Аникст. – Москва, 19728. Введение в литературоведение : хрестоматия / под ред. П. А. Николаева. – Москва : Высш. шк., 1997.9. Велецкая, Н. Н. Принципы драматургии народного театра / Н. Н. Велецкая. – Москва, 1964.10. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие / Б. Е. Захава. – Москва, 1978.11. Краткая литературная энциклопедия : в 8 т. / гл. ред. А. А. Сурков. – Москва : Сов. энциклоп., 1982.12. Луначарский, А. В. О театре и драматургии / А. В. Луначарский. – Москва, 1958.13. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Сов. энциклоп., 1987.14. Осовцов, С. М. Драматургия – театр в системе искусств / С. М. Осовцов. – Санкт-Петербург, 2000.

		<p>15. От мифа к литературе : сб. в честь семидесятилетия Елезара Моисеевича Мелетинского. – Москва : Рос. ун-т, 1993.</p> <p>16. Хализев, В. Драма как род искусства / В. Хализев. – Москва, 1986.</p> <p>17. Холодов, Е. Композиция драмы / Е. Холодов. – Москва, 1957.</p> <p>18. Хализев, В. Е. Теория литературы : учеб. пособие / В. Е. Хализев. – Москва : Высш. шк., 1999.</p> <p>19. Ярхо, В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии / В. Н. Ярхо. – Москва : Худож. лит., 1978.</p> <p>20. В. Шекспир, Собрание сочинений</p> <p>21. Ж.-Б. Мольер, Собрание сочинений</p> <p>22. Лопе де Вега, Собрание сочинений</p> <p>23. П.-О. Бомарше, Пьесы, М., 2005</p> <p>24. К. Гольдони, Собрание сочинений</p> <p>25. К. Гоцци, Собрание сочинений</p> <p>26. Э. Ростан, Пьесы, М., 2007</p> <p>27. Ф. Шиллер, Собрание сочинений</p> <p>28. М. Метерлинк, Пьесы, М., 2006</p> <p>29. П. Мериме, Собрание сочинений</p> <p>30. Г. Ибсен, Пьесы, М., 2008</p> <p>31. Б. Шоу, Собрание сочинений</p> <p>32. Б. Брехт, Собрание сочинений</p> <p>33. А.С. Пушкин, Собрание сочинений</p> <p>34. И.А. Крылов, Собрание сочинений</p> <p>35. М.Ю. Лермонтов, Собрание сочинений</p> <p>36. А.Н. Островский, Собрание сочинений</p> <p>37. Н.В. Гоголь, Собрание сочинений</p> <p>38. И.С. Тургенев, Собрание сочинений</p> <p>39. А.П. Чехов, Собрание сочинений</p> <p>40. М. Горький, Собрание сочинений</p> <p>41. А. Н. Арбузов, Собрание сочинений</p> <p>42. В.С. Розов, Собрание сочинений</p> <p>43. А.М. Володин, Собрание сочинений</p> <p>44. А.В. Вампилов, Собрание сочинений</p> <p>45. Журнал «Современная драматургия»</p> <p>46. История зарубежного театра в 3-х томах</p> <p>47. Русский драматический театр. Изд. ГИТИС</p> <p>48. Г.А. Товстоногов «Зеркало сцены»</p> <p>49. А.Эфрос Собрание сочинений в 4-х томах</p> <p>50. Дж Стрелер «Театр для людей»</p> <p>51. История Западно-Европейского театра в 8 т.т. (любое издание)</p> <p>52. К.С. Станиславский «Моя жизнь в искусстве» (любое издание)</p> <p>53. Режиссерский театр. Москва, 1999, 2001, изд. Московский Художественный театр в 2-х томах</p> <p>54. Театр Питера Брука. Сборник статей и материалов. Издательство ГИТИС, издательский дом МКТС Москва 2000</p>
--	--	---

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

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

Код	Наименование результата обучения	Основные показатели оценки результата	Формы и методы контроля и оценки
			Опрос (устный и письменный), контрольные уроки, экзамены

Контролируемые умения и знания	Формы и методы контроля и оценки результатов обучения	Контрольно-оценочные средства
Умения:		
Знания:		См. приложение