

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
ІМЕНІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Перший проректор
з науково-педагогічної роботи
Людмила СТЕПАНЕНКО
«31» серпня 2022 р.

РОБОЧА ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ
ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ
для здобувачів вищої освіти

Галузь знань	02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність	026 «Сценічне мистецтво»
Освітній рівень	другий (магістерський)
Освітня програма	«Акторська майстерність»
Спеціалізація	
	(за наявності)
Вид дисципліни	обов'язкова
Форма навчання	<u>денна, заочна</u>
Навчальний рік	<u>2022/2023</u>
Кількість кредитів ECTS	<u>4/120</u>
Мова викладання, навчання й оцінювання	<u>українська</u>
Форма підсумкового контролю	<u>залік</u>

Викладач: Шлемко Ольга Дмитрівна

Пролонгація за рішенням науково-методичної ради НАКККіМ

УДК 792.026.1(075.8)

Розробник:

ШЛЕМКО Ольга Дмитрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець, заслужена артистка України.

ПОГОДЖЕНО:

Директор інституту
сучасного мистецтва

Михайло КУЛИНЯК

ЗАТВЕРДЖЕНО:

В.о. зав. кафедри режисури та
акторської майстерності імені народної
артистки України Лариси Хоролець

Віктор ГИРИЧ

Протокол № 1 від «29» серпня 2022 р. Протокол № 1 від «29» серпня 2022 р.

Погоджено з гарантом освітньої програми «Акторська майстерність»

Гарант освітньої програми Світлана САДОВЕНКО

Схвалено науково-методичною радою Академії

Протокол від «30» серпня 2022 р. № 5

Голова науково-методичної ради Людмила СТЕПАНЕНКО

© Шлемко О. Д., 2022

© НАКККіМ, 2022

1. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

1. Анотація (опис) навчальної дисципліни (у т. ч. міждисциплінарні зв'язки).

Навчальна дисципліна «Цілісний аналіз драматургічних творів» передбачена ОПП «Акторська майстерність» другого (магістерського) рівня. Відповідно до навчального плану навчальна дисципліна є обов'язковою і вивчається здобувачами вищої освіти на першому курсі в першому семестрі. Формою підсумкового контролю є залік.

Навчальна дисципліна «Цілісний аналіз драматургічних творів» має міждисциплінарний зв'язок з такими дисциплінами: «Мистецтво актора», «Методика викладання сценічної майстерності», «Мистецтво художнього слова», «Цілісний аналіз драматургічних творів», «Творчі методи акторського мистецтва ХХ – ХХІ ст.».

2. Мета дисципліни – виховання високопрофесійного фахівця в царині теорії драми та цілісного аналізу драматургічних творів, здатного використати набуті знання у своїй професійній акторській діяльності.

3. Завдання :

- опанувати методіку цілісного аналізу драматургічного тексту, ідейно-тематичного аналізу, аналізу дії у п'єсі, композиційного аналізу, дійового аналізу п'єси і ролі;
- засвоїти особливості аналізу драматургії натуралізму, реалізму, символізму, сюрреалізму, абсурду, експресіонізму, епічного театру, постмодерністської драми;
- оволодіти новітньою методикою аналізу драматургічного тексту (семіотичний аналіз (актантна модель), герменевтичний підхід);
- засвоїти специфіку аналізу малих форм драматургії (одноактна п'єса, моноп'єса, радіоп'єса, естрадні форми);
- набути знань щодо історичної динаміки вчення про драму; поетики драми (жанри, назва п'єси та її смисл, сюжет і фабула, символ, знак, герой та дійові особи, ампула), запропонованих обставин, хронотопу, конфлікту у творі драматургії, драматичної колізії, перипетії.

4. Компетентності, яких набуває здобувач при вивченні дисципліни відповідно до освітньо-професійної програми «Акторська майстерність»:

Загальні компетентності (ЗК):

Загальні компетентності (ЗК):

ЗК1. Здатність до спілкування державною мовою усно і письмово;

ЗК3. Здатність уявляти сучасну картину світу на основі цілісної системи гуманітарних знань, орієнтуватися в цінностях життя та культури;

ЗК4. Володіння культурою мислення, усвідомлення мети та вибору шляхів її досягнення;

ЗК5. Вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми;

ЗК8. Здатність до критики та самокритики;

ЗК10. Здатність толерантно сприймати культурні різниці, цінувати та поважати різноманітності та мультикультурності;

ЗК12. Здатність оцінювати та забезпечувати якість виконуваних робіт.

Спеціальні (фахові, предметні) компетентності (СК):

СК2. Вміння на особистісному високому професійному рівні створювати, реалізовувати і висловлювати свої власні художні концепції;

СК9. Здатність збирати, аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її в процесі виконавської та педагогічної інтерпретації;

СК11. Здатність планувати педагогічну діяльність, окреслювати цілі та завдання виховання та навчання з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей учня;

СК12. Здатність здійснювати режисерсько-акторську, редакторську, менеджерську діяльність у сфері сценічного мистецтва;

СК15. Здатність сприймати новітні концепції у сфері акторської майстерності, сценічного виконавства, театрознавства, методології, театральної педагогіки та свідомо поєднувати інновації з усталеними вітчизняними та світовими традиціями;

СК16. Здатність здійснення аналізу сучасних проблем культури і мистецтва, розуміння філософської та соціальної природи мистецтва;

СК17. Здатність визначення культурно-мистецьких явищ та виявлення закономірностей розвитку сценічних видовищних мистецтв;

СК19. Здатність до прогнозування розвитку інформаційних технологій у сценічно-театральному мистецтві; вільне володіння технологіями щодо створення сценічного художнього образу у драматургії мистецьких творів;

СК22. Здатність до використання професійно-профільованих знань при здійсненні постановки синтетичного за своєю природою сценічного твору, участі у складі творчої групи в процесі його підготовки;

СК25. Вміння проєктувати та проводити пошукові та розвідувальні роботи в театральній педагогіці, сценічному мистецтві, художньому (акторському) виконавстві та мистецтвознавстві.

5. Програмні результати навчання:

ПРН1. Набути концептуальні знання, включаючи певні знання сучасних досягнень в сценічному мистецтві та виробництві;

ПРН4. Виявити знання сутності процесів навчання й виховання у вищій школі, їх психолого-педагогічних основ; методів формування навичок самостійної роботи й розвитку творчих здібностей і логічного мислення особистості;

ПРН7. Уміти використовувати набуті знання під час професійної мистецької сценічної діяльності в якості творчого працівника (актора);

ПРН10. Уміти критично мислити та узагальнювати проблеми сучасного мистецтва під час професійної діяльності;

ПРН11. Уміти самостійно працювати над сценічним втіленням різних за жанрами літературних творів засобами сценічного мовлення; застосовувати грим для підкреслення характеру сценічного героя згідно із засвоєними теоретичними знаннями; уміти професійно володіти своїм тілом, рухами та пластикою;

ПРН12. Уміти встановлювати соціально-психологічний комунікативний

контакт, індивідуально орієнтовану взаємодію, що забезпечує творчий характер процесу професійної діяльності і навчання на високому мистецькому рівні;

ПРН13. Уміти доносити власні думки та творчі ідеї, висновки, знання та їх обґрунтування до осіб, які є творчими працівниками, чи тих, хто навчається сценічному мистецтву;

ПРН14. Розуміти значення культури як форми людського існування, цінувати різноманіття та мультикультурність світу і керуватися у своїй діяльності сучасними принципами толерантності, діалогу і співробітництва;

ПРН17. Виявляти відповідальність за розвиток мистецьких знань і професійних практик, оцінку стратегічного розвитку мистецтва, творчого та навчального колективу;

ПРН18. Вільно застосовувати основні принципи творчого розвитку сценічного мистецтва, намагаючись впливати на соціокультурні зміни;

ПРН19. Креативно мислити відповідно до проблематики сценічного мистецтва, генерувати ідеї, бути рішучим у провадженні нових стратегій.

Програма навчальної дисципліни складається з чотирьох модулів:

1. Теорія драми та її поетика.
2. Методика аналізу драматургічного твору.
3. Інноваційні підходи до аналізу драматургічних творів.
4. Практичне здійснення цілісного аналізу драматургічних творів.

2. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

(для денної форми навчання)

№ з/п	Назва розділу і теми	Кількість годин						
		Денна форма						
		Усього	у тому числі					
			л	с	п	лаб.	інд.	м.к.
МОДУЛЬ 1. ТЕОРІЯ ДРАМИ ТА ЇЇ ПОЕТИКА								
1.1.	Предмет і завдання дисципліни. Історична динаміка вчення про драму: історія теорії драми від Аристотеля до Гегеля; теорія драми в Росії XIX ст.; теорія драми натуралізму та символістської драми	5	1					4
1.2.	«Нова драма» на рубежі XIX–XX ст. (переосмислення канонів традиційної драми). Теорія експресіоністської драми	5	1					4
1.3.	Теорія епічного театру та епічної драми Е. Піскатора і Б. Брехта	3	1					2
1.4.	Теорія української драми XIX – початку XX ст.	3	1					2
1.5.	Теорія драми у радянському та українському театрознавстві	3			1			2
1.6.	Поетика драми. Конфлікт, драматична дія та подія у творі драматургії	6	1	1				4
1.7.	Специфіка малих форм драматургії: одноактна п'єса, моноп'єса, радіоп'єса, естрадні форми	3	1					2
1.8.	Модульний контроль № 1	2					2	
	Разом за 1 модуль	30	6	1	1		2	20
МОДУЛЬ 2. МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ								
2.1.	Методика цілісного аналізу драматургічного твору	7	2	1				4
2.2.	Ідейно-тематичний та композиційний аналіз драматургічного тексту	6	1		1			4
2.3.	Аналіз дії у п'єсі та метод дійового аналізу п'єси і ролі	5	1					4
2.4.	Цілісний аналіз п'єси В. Шекспіра «Гамлет»	5			1			4
2.5.	Цілісний аналіз п'єси А. Чехова «Чайка»	5			1			4
2.6.	Модульний контроль № 2	2					2	
	Разом за 2 модуль	30	4	1	3		2	20
МОДУЛЬ 3. ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ								
3.1.	Теорія театру жорстокості (А. Арто) та його драматургія	3	1					2
3.2.	Драматургія екзистенціалістів (Ж. П. Сартр, А. Камю)	3	1					2
3.3.	Драма абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет, Г. Пінтер, С. Мрожек, І. Костецький)	6	1	1				4

3.4.	Новітні методи аналізу драматургічного тексту: семіотичний аналіз (актантна модель), герменевтичний підхід	6	1		1				4
3.5.	Цілісний аналіз п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж»	5			1				4
3.6.	Цілісний аналіз п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо»	5			1				4
3.7.	Модульний контроль № 3	2						2	
	Разом за 3 модуль	30	4	1	3			2	20
МОДУЛЬ 4. ПРАКТИЧНЕ ЗДІЙСНЕННЯ ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ									
4.1.	Постмодерністська драма та особливості її аналізу	7	2	1					4
4.2.	Цілісний аналіз п'єси Г. Ібсена «Нора»	5			1				4
4.3.	Цілісний аналіз п'єси І. К. Карпенка-Карого «Безталанна»	4			1				3
4.4.	Цілісний аналіз п'єси Лесі Українки «Кассандра»	4			1				3
4.5.	Цілісний аналіз п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»	4			1				3
4.6.	Цілісний аналіз п'єси М. Куліша «Маклена Граса»	4			1				3
4.7.	Модульний контроль № 4	2						2	
	Разом за 4 модуль	30	2	1	5			2	20
	Разом з дисципліни	120	16	4	12			8	80

(для заочної форми навчання)

№ з/п	Назва розділу і теми	Кількість годин							
		Заочна форма							
		Усього	у тому числі						
л	с		п	лаб.	інд.	м.к.	с.р.		
МОДУЛЬ 1. ТЕОРІЯ ДРАМИ ТА ЇЇ ПОЕТИКА									
1.1.	Предмет і завдання дисципліни. Історична динаміка вчення про драму: історія теорії драми від Аристотеля до Гегеля; теорія драми в Росії XIX ст.; теорія драми натуралізму та символістської драми	4							4
1.2.	«Нова драма» на рубежі XIX–XX ст. (переосмислення канонів традиційної драми). Теорія експресіоністської драми	5			1				4
1.3.	Теорія епічного театру та епічної драми Е. Піскатора і Б. Брехта	4							4
1.4.	Теорія української драми XIX – початку XX ст.	4							4
1.5.	Теорія драми у радянському та українському театрознавстві	4							4
1.6.	Поетика драми. Конфлікт у творі драматургії. Драматична колізія, перипетія і пізнання	5	1						4

1.7.	Специфіка малих форм драматургії: одноактна п'єса, моноп'єса, радіоп'єса, естрадні форми	4						4
Разом за 1 модуль		30	1		1			28
МОДУЛЬ 2. МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ								
2.1.	Методика цілісного аналізу драматургічного твору	7	1					6
2.2.	Ідейно-тематичний та композиційний аналіз драматургічного тексту	4						4
2.3.	Аналіз дії у п'єсі та метод дійового аналізу п'єси і ролі	7			1			6
2.4.	Цілісний аналіз п'єси В. Шекспіра «Гамлет»	6						6
2.5.	Цілісний аналіз п'єси А. Чехова «Чайка»	6						6
Разом за 2 модуль		30	1		1			28
МОДУЛЬ 3. ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ								
3.1.	Теорія театру жорстокості (А. Арто) та його драматургія	4						4
3.2.	Драматургія екзистенціалістів (Ж. П. Сартр, А. Камю)	4						4
3.3.	Драма абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет, Г. Пінтер, С. Мрожек, І. Костецький)	4						4
3.4.	Новітні методи аналізу драматургічного тексту: семіотичний аналіз (актантна модель), герменевтичний підхід	7	1					6
3.5.	Цілісний аналіз п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти»	5			1			4
3.6.	Цілісний аналіз п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо»	4						4
3.7.	Модульний контроль	2					2	
Разом за 3 модуль		30	1		1		2	26
МОДУЛЬ 4. ПРАКТИЧНЕ ЗДІЙСНЕННЯ ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ								
4.1.	Постмодерністська драма та особливості її аналізу	6	1					5
4.2.	Цілісний аналіз п'єси Г. Ібсена «Нора»	6			1			5
4.3.	Цілісний аналіз п'єси І. К. Карпенка-Карого «Безталанна»	5						5
4.4.	Цілісний аналіз п'єси Лесі Українки «Кассандра»	5						5
4.5.	Цілісний аналіз п'єси В. Винниченка «Білий Ведмідь і Чорна Пантера»	4						4
4.5.	Цілісний аналіз п'єси М. Куліша «Маклена Граса»	4						4
Разом за 4 модуль		30	1		1			28
Разом з дисципліни		120	4		4		2	110

3. ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

МОДУЛЬ 1. ТЕОРІЯ ДРАМИ ТА ЇЇ ПОЕТИКА

ТЕМА 1.1. ПРЕДМЕТ І ЗАВДАННЯ ДИСЦИПЛІНИ. ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА ВЧЕННЯ ПРО ДРАМУ: ІСТОРІЯ ТЕОРІЇ ДРАМИ ВІД АРИСТОТЕЛЯ ДО ГЕГЕЛЯ; ТЕОРІЯ ДРАМИ В РОСІЇ ХІХ СТ.; ТЕОРІЯ ДРАМИ НАТУРАЛІЗМУ ТА СИМВОЛІСТСЬКОЇ ДРАМИ

Анотація до лекції 1.1.

Актуальність навчальної дисципліни «Цілісний наліз драматургічних творів», її роль і значення в професійному становленні. Мета та основні завдання навчальної дисципліни. Формування в результаті опанування навчальної дисципліни інтегральної, загальних та спеціальних (фахових) компетентностей. Визначено програмні результати навчання. Розроблено змістові модулі, тематичний план лекційних занять, завдання для семінарських, практичних занять і самостійної роботи, методику оцінювання запропонованих у дисципліні видів навчальної та практичної роботи.

Історична динаміка вчення про драму: історія теорії драми від Аристотеля до Гегеля. Поетика Аристотеля та її структура. Адаптація Аристотелевого знання в Стародавньому Римі (Горацій). Новий етап розвитку теорії драми за доби Відродження. Нові інтерпретації поняття «катарсис». Розвиток уявлень про композицію. Формування закону трьох єдностей.

Теорія драми доби Просвітництва: неокласицизм Вольтера; енциклопедизм Дідро: обґрунтування жанру драми. Введення поняття соціального стану як основи характеру героя («Бесіди про побічного сина»). Теорія драми в Німеччині: Готшед, Шлегель, «Гамбурзька драматургія» Лессінга.

Теорія драми доби Романтизму. В. Гюго про конфлікт у драматургічному творі; теорія «романтичного гротеску» («Передмова до драми «Кромвель»).

Теорія драми критичного реалізму. О. Бальзак («Рецензія на «Ернані»», «Романтичні акафісти»). Теорія драми в Росії ХІХ ст. (О. Пушкін, М. Гоголь, В. Белінський, О. Островський).

Теорія драми натуралізму (Е. Золя, Г. Гауптман, Л. Толстой). Полеміка Л. Толстого з В. Шекспіром.

Ідейно-художні параметри символістської драми («теорія тиші», поняття «другого плану», підтексту) та обґрунтування М.Метерлінком основних ідейно-художніх параметрів символістської драми (Г. Ібсен, М. Метерлінк, П. Клодель, О. Вайлд, Г. Гауптман, А. Жаррі, В. Йєтс, Т. Еліот, Г. Лорка, О. Олесь).

А. Чехов та «нова драма» рубежу ХІХ–ХХ ст.: переосмислення на практиці канонів і композиційних засад традиційної теорії драми (позажанровість, безідейність, виникнення й обґрунтування позафабульного типу сюжетотворення).

План

1. Актуальність навчальної дисципліни «Цілісний аналіз драматургічних творів», її роль і місце в мистецтвознавчому знанні, мета та основні завдання.
2. Компетентності, набуті в процесі засвоєння навчального матеріалу дисципліни.
3. Тематичний план та методика оцінювання.
4. Історична динаміка вчення про драму.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.1.

Практичні завдання

1. Обґрунтувати актуальність навчальної дисципліни «Цілісний аналіз драматургічних творів».
 2. З'ясувати історичну динаміку вчення про драму.
 3. Підготувати есе на тему «Історична динаміка вчення про драму» (до 10 речень).
 4. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 7, 8, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 25, 28, 30, 31, 32, 37.*

ТЕМА 1.2. «НОВА ДРАМА» НА РУБЕЖІ ХІХ–ХХ СТ. ТЕОРІЯ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОЇ ДРАМИ

Анотація до лекції 1.2.

«Нова драма» на рубежі ХІХ–ХХ ст. (переосмислення канонів традиційної драми).

Теоретичні засади експресіонізму. Предвісники драматургії експресіонізму (Г. Бюхнер, А. Стріндберг, Ф. Ведекінд). Експресіоністична драма у Німеччині (Г. Кайзер і Е. Толлер). Експресіонізм у творчості режисерів Є. Вахтангова, М. Євреїнова, В. Меєрхольда, Л. Курбаса. Експресіоністична драматургія Л. Андрєєва. Американська експресіоністична драматургія (Ю. О'Ніл, А. Міллер, Т. Вільямс) та ірландська (Ш. О'Кейсі).

Експресіонізм як мистецтво крику, яке прагне до навмисної деформації картини світу мистецькими засобами, до порушення його реальних пропорцій, до створення контрастного, дисгармонійного образу, щоб якнайпотужніше виявити внутрішні суб'єктивні проблеми особистості. Експресіонізм – найгнучкіший з усіх драматичних методів, випробуваних у ХХ ст., проте елементом, спільним для всіх експресіоністських п'єс, залишається *безжалісний антиреалізм*.

План

1. «Нова драма» на рубежі ХІХ–ХХ ст.
2. Німецька експресіоністська драма (Г. Бюхнер, Ф. Ведекінд, Стріндберг, Г. Кайзер).
3. Радянська експресіоністська драма та її сценічне прочитання (В. Меєрхольд, Л. Андрєєв, М. Євреїнов, Є. Вахтангов);
4. Американська експресіоністська драма (Ю. О'Ніл, А. Міллер, Т. Вільямс; ірландської: Ш. О'Кейсі).

Завдання для самостійної роботи до теми 1.2.

Практичні завдання

1. З'ясувати причини виникнення на рубежі ХІХ–ХХ ст. «нової драми» та її особливості.
 2. Висвітлити теорію експресіоністської драми.
 3. Охарактеризувати сценічне втілення творів драматургів-експресіоністів на сцені українського театру першої третини ХХ ст.: А. Стрінберг, Ф. Ведекінд, Г. Кайзер, Е. Толлер та ін.
 4. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 11, 16, 21, 23, 24, 28, 31, 34, 36, 37.*

ТЕМА 1.3. ТЕОРІЯ ЕПІЧНОГО ТЕАТРУ ТА ЕПІЧНОЇ ДРАМИ Е. ПІСКАТОРА І Б. БРЕХТА

Анотація до лекції 1.3.

Е. Піскатор – засновник політичного театру в Німеччині (1918 р.). Використання митцем кінематографу як засобу епізації. Б. Брехт як драматург, теоретик, реформатор театру. Створення епічної драми. Шлях від епічної драми до епічного театру. Ефект відчуження в драматургії Б. Брехта. Використання епічних елементів – виклад змісту на початку кожної картини, широке використання розповіді, монтаж частин, епізодів без їх злиття, без прагнення приховати стикування. Умовність у театрі Б. Брехта декорацій, принцип побудови яких – сувора обмеженість і доцільність останніх. Особливе місце в драматургії Брехта музики, що була не лише супроводом, тлом дії, а брала активну участь у її творенні. Використання «зонгів» (пісень), які пояснювали дію на сцені, оцінювали її, сприяли виробленню критичних суджень у публіки. Концепція «епічного театру» Б. Брехта ґрунтувалася на ідеї створення між глядачем і сценою дистанції, необхідної для того, щоб глядач міг ніби з боку спостерігати і робити висновок.

В «епічному театрі» Б. Брехта змінюється художня організація п'єси. Фабула, історія дійових осіб перериваються авторськими коментарями, ліричними відступами, зонгами (піснями) тощо. Драматург намагається позбавити п'єси неперервного розвитку подій. Сцена розповідає про дію, ставить глядача в позицію спостерігача, стимулює його активність, змушує приймати рішення, показує глядачеві інше оточення, протиставляє його обставинам і змушує думати. Збуджує інтерес до розвитку подій, звертається до розуму. «Ефект відчуження» спричиняє особливий тип побудови дії в драмі, а отже, і акторського виконання – «грати не одне за одним, а одне внаслідок іншого». Принцип асоціативного зіставлення стає провідним у створенні сюжету, драматичної дії. Відкриття Б. Брехтом нового композиційного принципу побудови драми, який полягає в тому, що п'єса вибудовується не за принципом зростання (коли одна подія органічно і неминуче виростає з іншої), а за принципом монтажу сцен, пов'язаного єдиним задумом.

Поетика п'єси Б. Брехта «Життя Галілея» як поєднання наукового, соціального і морально-філософського аспектів. Проблематика і поетика п'єси

Б.Брехта «Матінка Кураж та її діти», в якій утверджується відповідальність кожної людини за участь (активну чи пасивну) у війні, за долю всього людства. Використання драматургом принципу параболи (оповідь віддаляється від сучасного світу, іноді взагалі від конкретного часу, а потім знову повертається до залишеної теми і дає філософсько-епічну оцінку).

План

1. Драматургічна теорія Б. Брехта.
2. Нова техніка акторської гри, що викликає так званий «ефект відчуження».
3. Основні конфлікти у п'єсі «Життя Галілея».
4. Проблематика і поетика п'єси «Матінка Кураж та її діти».

Завдання для самостійної роботи до теми 1.3.

Практичні завдання

1. Які принципи аристотелівського театру заперечував Б. Брехт?
2. У чому полягало призначення «епічної драми»?
3. Чому Брехт називав своє мистецтво «бойовим», «дієвим»?
4. Які конфлікти визначають розвиток дії у п'єсі Б. Брехта «Життя Галілея»?
5. Охарактеризуйте образ Галілея у п'єсі Б. Брехта «Життя Галілея». Яким чином він пов'язаний із концепцією героя в теорії «епічного театру»?
6. Визначте особливості п'єси «Матінка Кураж та її діти» як твору-параболи.
7. Назвіть риси «епічного театру» в п'єсі «Матінка Кураж та її діти».
8. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 9, 16, 21, 34, 37.

ТЕМА 1.4. ТЕОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Анотація до лекції 1.4.

Франкові погляди на суспільну функцію драми, на специфіку драматичної дії, на сюжетно-композиційну структуру драматичного твору, на специфіку побутування драматичної форми на сцені, яка в теорії драми розуміється як категорія театральності. Розуміння І. Франком драматичного конфлікту як ідейно-естетичної категорії: а) драматичний конфлікт як видотворча ознака, що близька до Гегелівського розуміння – «конфлікт – вроджена пляма драми»; б) драматичний конфлікт як предмет зображення дії в конкретно-історичних умовах і обставинах; в) драматичний конфлікт як розгортання сюжету і розвиток характеру дійової особи, засіб її внутрішнього самовираження.

Класична концепція драматичних творів Лесі Українки (1896–1905 рр.) та неоромантична концепція драми, починаючи з 1905 р. Відмова Лесі Українки від етнографічно-побутових і національно-романтичних тем, створення драми великих філософських узагальнень, де вияскравлювалася боротьба не стільки характерів, скільки світоглядів, ідей, мотивів, що відбиваються у дзеркалі саморефлексів, спогадів, поривань героя («У катакомбах», «Адвокат Мартіан», «Бояриня», «У пущі», «Блакитна троянда» та ін.).

Погляди Лесі Українки на розвиток української драматургії, використання нею засобів естетики неоромантизму: активне заперечення натуралізму, відкидання матеріалістичної обумовленості явищ у художній літературі, постійне звертання до індивідуального в людині, що виявлялося в докладному аналізі внутрішнього психологічного світу особистості, використання одуховленої історії, міфу, екзотики, біблійних тем, античних, старовісних мотивів і образів тощо.

Драма Лесі Українки «Камінний господар» як яскравий приклад синтезу класичного зразка драматичної творчості з високою мистецькою довершеністю письменниці, з одного боку, і неоромантичного зразка з його польовим принципом, з іншого боку. Неоромантична концепція «волі» в драматургії Лесі Українки.

Концепція драми І. Кочерги. Розуміння драматургом таких головних ідейно-естетичних категорій, як драматична дія, драматизм, драматичний конфлікт, характер, сюжет, жанр, композиція драми.

Теоретичні праці М. Вороного про театр, драматургію, театральну педагогіку, що ґрунтуються на значному акторському досвіді та осмисленні досягнень світового театру.

Особливості розвитку української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст.: з одного боку, усвідомлення драми і театру як певного національного й історичного типів художньої творчості, акцентування їх зв'язків із традицією (п'єси М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка, Г. Хоткевича, С. Васильченка), з іншого боку, радикальна переоцінка, вибір самої традиції, боротьба різних, нерідко взаємовиключаючих тенденцій, зумовлених новітнім західноєвропейським літературно-естетичним контекстом (драматургічні твори Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, В. Пачовського, С. Черкасенка, М. Куліша).

Драматургічне новаторство В. Винниченка: руйнація канону сценічного дійства, вишуканого етнографічним, романтично-сентиментальним і водевільно-розважальним українським театром. Драматургічні твори письменника вирізняються гостротою проблем, образним мисленням, відсутністю шаблонності, глибиною психологічних екскурсів, неореалістичними тенденціями, модерном, символізмом, «новими горизонтами» і «обріями», з яких глядачі мають змогу проникати в глибини світу підсвідомості. Герої цих п'єс прагнуть до незалежності від усього і всіх: моралі, приписів, умовностей. Вони хотіли бути «чесними з собою». Однак жоден з героїв не був по-справжньому «чесним із собою», бо тільки хотів ним бути. Розуміння В. Винниченком необхідності європеїзації українського театру, тобто надання йому філософської глибини, гостроти морально-етичних конфліктів, динамічності сюжету.

План

1. І. Франко про драму і театр. Особливості драматургії І. Франка.
2. Драматургія Лесі Українки та її погляди на розвиток української драматургії.
3. Концепція драми І. Кочерги.

4. Теоретичні праці М. Вороного про театр, драматургію, театральну педагогіку.
5. Особливості розвитку української драматургії кінця XIX – початку XX ст.
6. Драматургічне новаторство В. Винниченка.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.4.

Практичні завдання

1. З'ясувати погляди І. Франка на розвиток драми і театру.
 2. Визначити основний конфлікт драми І. Франка «Украдене щастя».
 3. Висвітлити класичну та неоромантичну концепції драматургічних творів Лесі Українки.
 4. Розкрити проблематику драми Лесі Українки «Камінний господар».
 5. З'ясувати концепцію драми І. Кочерги.
 6. Розкрити драматургічне новаторство В. Винниченка.
 7. З'ясувати проблематику драми «Брехня» (1910) В. Винниченка.
 8. Розкрити особливості сценічної інтерпретації п'єс В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1990) та «Брехня» (1991), здійснені режисеркою Аллою Бабенко.
 9. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 2, 11, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 24, 31, 35, 37.*

ТЕМА 1.5. ТЕОРІЯ ДРАМИ В РАДЯНСЬКОМУ ТА УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРОЗНАВСТВІ

Практичне заняття до теми 1.5. № 1

Мета: надати здобувачам знання щодо розвитку теорії драми в радянському та українському театрознавстві на основі праць В. Волькенштейна, В. Сахновського-Панкєєва, С. Владимірова, Б. Костелянца, Я. Мамонтова та П. Рудіна.

Практичні завдання

1. Окреслити теорію драми у працях В. Волькенштейна, В. Сахновського-Панкєєва, С. Владимірова, Б. Костелянца.
2. З'ясувати погляди Я. Мамонтова та П. Рудіна на розвиток української драматургії.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.5.

Практичні завдання

1. Законспектувати основні положення праць В. Волькенштейна, В. Сахновського-Панкєєва, С. Владимірова, Б. Костелянца щодо теорії драми.
 2. З'ясувати погляди Я. Мамонтова та П. Рудіна на розвиток української драматургії.
 3. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 16, 17, 19, 35, 37.*

**ТЕМА 1.6. ПОЕТИКА ДРАМИ.
АРХІТЕКТОНІКА ТА КОМПОЗИЦІЯ ДРАМИ.
КОНФЛІКТ, ДРАМАТИЧНА ДІЯ ТА ПОДІЯ У ТВОРІ ДРАМАТУРГІЇ**

Анотація до лекції 1.6.

Поетика драми (жанри, назва п'єси та її смисл, сюжет і фабула, символ, знак, герой та дійові особи, амплуа). Співвідношення структури драми з її сценічним втіленням.

Архітектоніка як зовнішня структура драми, форма організація тексту п'єси. Зовнішня конструкція драми як різні форми, яких може набувати внутрішня конструкція згідно з театральними традиціями або у зв'язку зі сценічною необхідністю. Зазвичай п'єса складається з декількох великих частин (шматків), які називають діями або актами. Їх кількість, зазвичай, коливається від одного до п'яти. Якщо архітектоніка – це структура тексту, то *композиція* – це структура дії. *Композиція драми* – універсальне явище, яке має відношення до всіх елементів драми: до теми, ідеї, конфлікту, сюжету, до кожного образу, кожного акту, до будь-якої сцени, репліки, ремарки. Композиція – це спосіб угруповання матеріалу, що становить тканину твору.

Конфлікт у драмі як засіб розвитку теми, її просування до підсумкового авторського висновку, ідеї. Основним аргументом драматурга при дослідженні поставленої ним проблеми стає вчинок дійової особи, подія, викликана цим вчинком. *Предмет конфлікту* – як точки зіткнення інтересів персонажів. Предмет конфлікту лише слугує індикатором основної суперечності персонажа. З появою та визначенням предмета конфлікту виникає *конфліктна ситуація* – особливе розташування дійових осіб навколо предмета конфлікту, особливі взаємини персонажів, кожний з яких має свою «територію» і скеровує свої зусилля в певному напрямку.

Драматична дія як вчинки персонажів у їхньому взаємозв'язку, що становлять драматургічний сюжет. *Форми драматичної дії* – психофізична та словесна дії. За характером дія може бути *зовнішня* та *внутрішня*. Внаслідок дії відбувається «трансформація свідомості персонажа». *Наростання дії* як етап розгортання конфлікту від зав'язки до кульмінації.

Розгортання драматичної дії у п'єсі за єдиною *сходинковою* схемою: *Перша сходинка* – диспозиція конфліктів, тобто висхідна подія в п'єсі, яка об'єктивно протистоїть персонажеві або групі персонажів (наприклад, смерть батька Гамлета – висхідна подія, протистоїть Клавдієві і його оточенню). *Друга сходинка* – персонаж оцінює ситуацію та своє місце в ній. *Третя сходинка* – персонаж формує свої наміри щодо зміни ситуації, оцінивши становище, в яке потрапив. Персонаж перебирає варіанти і переживає момент вибору: чим більш скрутним є його становище, тим драматичнішим є його вибір. *Четверта сходинка* – реалізація прийнятого рішення безпосередньо у вчинкові, тобто в акті поведінки персонажа. Саме на цьому етапі ми застосовуємо поняття «драматична провина героя». Це може бути і помилка, і сумлінна омана, і навіть подвиг.

Драматична дія не обмежується простим і спокійним досягненням мети, навпаки, вона триває в обстановці конфліктів і зіткнень, зазнає тиску обставин, впливу пристрастей і характерів, які їй протидіють. Для позначення тимчасового переходу дійової ініціативи до іншого персонажа (чи групи персонажів) вживається поняття *контрдії*.

Кульмінація – поворот у наскрізній дії; вершинна подія, яка кардинально змінює характер боротьби, якість ситуації тощо. Розв'язка насувається невідворотно.

Наскрізна дія передбачає напрямок у просторі – прагнення героя чи героїв до мети. Це дія глобального руху сюжету, що є рівнодіючим усіх акцій персонажів і зовнішніх факторів.

Подія як структурна одиниця драми. Низка подій у п'єсі становлять фабулу п'єси.

План

1. Поетика драми.
2. Конфлікт, предмет конфлікту та конфліктна ситуація.
3. Драматична дія та її форми.
4. Структура та характер дії у драмі. Наскрізна дія.
5. Подія як структурна одиниця драми.

Семінарське заняття до теми 1.6. № 1

Мета: надати студентам знання щодо поетики драми, конфлікту в драмі, драматичної дії, колізії, перипетії.

Практичні завдання:

1. Розкрити сутність поетики драми.
2. Охарактеризувати конфлікт, драматичну дію та подію у драматургічному творі.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.6.

Практичні завдання

1. Законспектувати основні положення поетики драми.
2. З'ясувати, що таке конфлікт, драматична дія та подія в драматургічному творі.
3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 1, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 22, 34, 37.

ТЕМА 1.7. СПЕЦИФІКА МАЛИХ ФОРМ ДРАМАТУРГІЇ: ОДНОАКТНА П'ЄСА, МОНОП'ЄСА, РАДІОП'ЄСА, ЕСТРАДНІ ФОРМИ

Анотація до лекції 1.7.

Серед малих форм драматургії виділяють *мікро-* та *одноактну драматургію*, які відрізняються системою відображення життєвого матеріалу, в якому розкривається людська особистість, композиційною організацією та різноманітними прийомами створення образу. Мікро- та одноактна драматургія

не є окремими жанрами, а слугують кожна для позначення низки малих драматичних жанрів.

До *мікродраматургії* належать такі жанри: інтермедія, клоунада, скетч, драматичний етюд, мініатюра, моноп'єса-монолог, театралізоване оповідання, фарс, райок, живі картинки, мікроп'єса в театрі одного актора.

До *одноактної драматургії* належать одноактна комедія, одноактна трагедія, одноактна драма, одноактна сатирична комедія, одноактна лірико-психологічна драма, сцени-жарти, п'єси-діалоги, драматичні етюди-діалоги.

Літературний твір будь-якого жанру мікродраматургії називається *мікроп'єса*, а одноактної драматургії відповідно – *одноактна п'єса*. Одноактна п'єса, як і мікроп'єса, у цьому розумінні не є окремим жанром, а слугує для умовного узагальненого позначення окремих творів низки самостійних та історично конкретних малих драматичних жанрів.

Мікроп'єси, зазвичай, пишуться для постановки на так званій «малій сцені» театру мініатюр, естради, кабаре, вар'єте, ярмаркових балаганів або для виступів агітаційних бригад на виробництві, місцях відпочинку та на імпровізованій фронтівій сцені. Для мікроп'єси характерний розвиток не більш як одного-двох драматичних вузлів, чіткий сюжет з несподіваними поворотами (перипетії в самому сюжеті), але їй не властиві відхилення від головного конфлікту, друга тема.

Одноактні п'єси мають свої, відмінні від багатоактної драматургії, закони. Для одноактної п'єси характерна дещо більша тривалість і кількість дійових осіб (3–5) порівняно з мікроп'єсою, своєрідна система відображення життєвого матеріалу, в якому розкривається людська особистість, наявність кількох драматичних вузлів, більш складна композиційна організація та прагнення митця до створення художньо узагальнюючого образу.

Радіоп'єса як жанровий різновид художнього мовлення, або драматичного мистецтва, який полягає в написаному на злобу дня радійному творі, втіленому у звукових «кадрах», що динамічно змінюються та створюють естетично цілісний образ (не плутати з радіоадаптацією літературних текстів; різновид радіопостановки). Ознакою радійності є відсутність коментаря, так званих слів автора та різноманітні шуми (хлюпання води, свист куль, кроки). Виникла радіоп'єса у 1924 в Англії («Небезпека» Р. Г'юза) і стала складником сучасної драматургії.

Радіоп'єса як специфічний жанр драми, рівнозначний телетеатру, кіносценарію, розрахований на звучання в ефірі. Генетично пов'язаний із драмою для читання, відрізняється від неї поетикою, посиленою оповідністю, сконцентрованою дією, акцентуванням епічного дискурсу, обмеженою кількістю персонажів, монтажним принципом чергування сцен, незримістю для реципієнта, що створюється завдяки ефекту «інтимності радіо», його технічними і акустичними можливостями. Більшість радіоп'єс як різновид радіотеатру формується на основі постановки літературних творів і класичної драматургії, характеризується розробленою системою жанрів (потік свідомості, сімейна серія, радіоноVELA тощо), може мати такі напрями, як філософська парабола-притча та поетична п'єса у Німеччині.

Поняття «музичної драматургії». Драматургічна основа у музичному театрі (лібрето опери, балету, оперети, мюзиклу тощо), її специфіка.

Естрадні форми драматургії: скетч, реприза, мініатюра, монолог. Скетч як естрадний жанр, в основі якого – маленька п'єска для естради, зазвичай, комічного змісту, з невеликою кількістю дійових осіб.

План

1. Мікродраматургія та її жанри.
2. Одноактна драматургія.
3. Радіоп'єса.
4. Музична драматургія.
5. Естрадні форми драматургії.

Завдання для самостійної роботи до теми 1.7.

Практичні завдання

1. Розкрити жанрове розмаїття мікродраматургії.
2. З'ясувати особливості одноактної драматургії.
3. Охарактеризувати радіоп'єсу як специфічний жанр драми.
4. Висвітлити естрадні форми драматургії.
5. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 6, 7, 12, 16, 31, 34.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 1

До підсумкового модульного контролю допускаються здобувачі, які виконали всі види робіт, передбачені навчальною програмою.

Модульна контрольна робота

I варіант

1. Історична динаміка вчення про драму.
2. Основні конфлікти у п'єсі Б. Брехта «Життя Галілея».

II варіант

1. Особливості «нової драми» на рубежі XIX–XX ст.
2. Основний конфлікт драми І. Франка «Украдене щастя».

III варіант

1. Конфлікт, предмет конфлікту та конфліктна ситуація.
2. Проблематика драми «Брехня» В. Винниченка.

IV варіант

1. Драматична дія та її форми.
2. Проблематика драми Лесі Українки «Камінний господар».

МОДУЛЬ 2. МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

ТЕМА 2.1. МЕТОДИКА ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

Анотація до лекції 2.1.

Наукова думка виділяє три основні типи методологічних інструментів аналізу художнього тексту: «традиційні» інструменти аналізу зовнішніх зв'язків тексту (соціологічний, історико-культурний, порівняльний, біографічний і творчо-генетичний підходи); «нові» інструменти аналізу внутрішніх зв'язків тексту (структурний, семіотичний, стилістичний аналізи); інструменти аналізу соціального функціонування тексту (вивчення критичної літератури про твір, конкретно-соціологічний аналіз аудиторій). Застосування методики цілісного аналізу твору передбачає інтеграцію цих методів в єдиний «наскрізний» метод (систему методів), сутність якого полягає у системно-цілісному вивченні художнього тексту, проникненні в його внутрішній світ.

Структура цілісного аналізу драматургічного твору.

1. Мотивація вибору п'єси.
2. Автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси).
3. Жанр.
4. Тема, ідея, проблематика.
5. Архітектоніка.
6. Сюжет.
7. Фабула.
8. Композиція (висхідна подія, експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка).
9. Конфлікт.
10. Характеристика персонажів (головних).
11. Мовна особливість.
12. Втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.
13. Висновки.

Аналіз драматургічного твору є першим і найважливішим етапом сценічної постановки.

План

1. Три основні типи методологічних інструментів аналізу художнього тексту.
2. Структура цілісного аналізу драматургічного твору.

Семінарське заняття до теми 2.1. № 2

Мета: надати здобувачам знання щодо методики цілісного аналізу драматургічного твору.

Практичне завдання:

1. Охарактеризувати три основні типи методологічних інструментів аналізу художнього тексту.
2. Розкрити сутність цілісного аналізу драматургічного твору.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати три основні типи методологічних інструментів аналізу художнього тексту.

2. Опанувати методiku цілісного аналізу драматургічного твору.

3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 22, 27, 34, 37.

ТЕМА 2.2. ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНИЙ ТА КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ

Анотація до лекції 2.2.

Аналіз (розкодування) художнього твору – це мистецтво, яке ґрунтується на глибокому теоретичному знанні та художньому смаку.

Ідейно-тематичний аналіз як один із найпоширеніших способів аналізу, виділяє у художньому творі основну, центральну смислову організацію матеріалу під поняттями *тема* та *ідея*. Якщо тема відповідає на питання «про що» йдеться у творі чи буде говоритись виконавцем, то *ідея* відповідає на запитання «заради чого?» *Ідея* – це спосіб розв'язання тих проблем і протиріч, які означені у творі.

Тема – це коло подій, життєвих явищ, поданих у творі в органічному зв'язку з проблемою, яка з них постає і потребує осмислення.

Ідеєю (грец. *ιδέα* – образ, початок) називається ядро авторського задуму, головна думка, що служить узагальненим вираженням змісту всього твору й містить у собі оцінку зображених у ньому життєвих явищ. *Ідея* розглядається за *щаблями втілення* (ідейний задум автора, ставлення до зображеного, його естетична оцінка, висновок читача або дослідника); за *формою втілення* (художньо втілена або заявлена прямо); за *параметрами проблематики* (філософська, моральна, релігійна, соціальна тощо).

Тема та ідея твору у своїй єдності становлять ідейно-тематичну основу твору. Розділяють їх при аналізі умовно, а у творі вони поєднані й характеризують, насамперед, його зміст. Від глибини розкриття тексту, глибини історико-літературного аналізу залежить і емоційна наповненість ролі, і осмислення образів, і оцінка фактів, і дійова сила слова, і, нарешті, право на інтерпретацію подій.

Композиційний аналіз, запропонований на початку ХХІ ст. І. Чистюхіним, є одним із важливих етапів в аналізі драматичного твору. Він покликаний здійснити аналіз зовнішньої будови п'єси та принципів цієї будови.

Композиційний аналіз вивчає:

1) форму викладу;

2) формальну побудову (розподіл на акти, дії, яви);

3) композицію подій.

План

1. Ідейно-тематичний аналіз драматургічного твору.

2. Композиційний аналіз драматургічного твору.

Практичне заняття до теми 2.2. № 2

Мета: надати здобувачам знання щодо методики ідейно-тематичного та композиційного аналізу драматургічного твору.

Практичні завдання

1. Опанувати ідейно-тематичний аналіз драматургічного твору.
2. Опанувати композиційний аналіз драматургічного твору.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.2.

Практичні завдання

1. Засвоїти методику ідейно-тематичного аналізу драматургічного твору.
2. Опанувати методику композиційного аналізу драматургічного твору.
3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 3, 4, 5, 7, 12, 16, 18, 19, 22, 34, 37.

ТЕМА 2.3. АНАЛІЗ ДІЇ У П'ЄСІ ТА МЕТОД ДІЙОВОГО АНАЛІЗУ П'ЄСИ І РОЛІ

Анотація до лекції 2.3.

Слід розрізняти «аналіз дії в п'єсі» та «метод дійового аналізу». Так, «аналіз дії в п'єсі» покликаний виявляти структуру формоутворення події та існування в ньому персонажа (події). Натомість під час сценічного втілення п'єси, коли починається робота з актором, необхідний «метод дійового аналізу», який допомагає виявляти природу та структуру дії кожного персонажа. Аналіз дії п'єси відноситься до «застільного» періоду роботи над п'єсою, коли важливо вичленувати події, знайти принципи організації подій у подієвий ряд, знайти причинно-наслідковий механізм розвитку подій і фактори, що його зумовлюють. Усе це є завданнями «аналізу дії п'єси».

Метод дійового аналізу – це спосіб перетворення образів одного виду мистецтва – літератури, драматургії – в інший, перетворення мовою сценічної творчості. У цьому його принципова відмінність від літературознавчого аналізу.

Фундаментальним поняттям методу дійового аналізу є *надзавдання*, тобто ідея твору, звернена в сьогодення, те, в ім'я чого ставиться сьогодні вистава. Осягненню надзавдання допомагає проникнення в над-завдання автора, в його світогляд. Шлях втілення надзавдання – *наскрізна дія* – це реальна, конкретна боротьба, що відбувається на очах глядачів, у результаті якої стверджується надзавдання.

Двоєдиний процес, що лежить в основі методики так званої «розвідки розумом» і «розвідки тілом», спирається на здатність митців театру подієво сприймати дійсність. Перший етап методу дієвого аналізу – режисер віч-на-віч із п'єсою, «розвідка п'єси розумом»; параметри методу та його системний взаємозв'язок. Другий етап – метод фізичних дій як інструмент методу дієвого

аналізу, «розвідка п'єси тілом»; фізична дія як частина триєдиного дієвого процесу (розумова, словесна, фізична дія).

К. Станіславський мріяв про свідомого актора, актора-творця, зданого самостійно осмислити псу, активно діяти в її запропонованих обставинах.

Починати систематичний аналіз п'єси потрібно з визначення подій чи дійових фактів, їх послідовності та взаємодії.

Разом взяті – дія (що роблю), мета (навіщо роблю), пристосування (як роблю) – утворюють сценічне завдання, яке, в такий спосіб, складається з трьох елементів. Зіграти роль – означає зіграти всю суму запропонованих обставин ролі, а поставити п'єсу – сценічно втілити всю суму запропонованих обставин п'єси, всіх її ролей, тобто людських життів осіб, що її населяють.

Наскрізна дія п'єси – це реальна, конкретна боротьба, в результаті якої здійснюється надзавдання. Якщо акторський персонаж – це повноцінний, об'ємний, живий художній образ, живий характер, – він повинен обов'язково володіти власною підсвідомістю, тобто «підтекстом». Підтекст не завжди усвідомлюється персонажем, але фактично формує його поведінку. Таким чином, виникає мотив поведінки актора.

Наскрізна дія – складний процес конфлікту, що розгортається протягом кількох етапів. *Конфлікт* – зіткнення життєвих протиріч. У драмі конфлікт завжди зводиться до моральної, етичної проблеми, тут відбувається зіткнення світоглядів.

Детально з'ясувавши всі три кола запропонованих обставин «за столом», пройшовши «розвідку розумом», необхідно приступити до «розвідки дією», тобто виходити на сценічний майданчик для етюдних проб, після чого слід ще раз уточнити сутність події, що відбувається. Етюд дозволяє актору з першої хвилини відчувати дійову природу всередині кожної події.

Лише після того як режисер зможе сформулювати тему та ідею п'єси, він може дозволити собі думати про її сценічне втілення.

К. Станіславський означив сім площин, які необхідно виявити в процесі аналізу п'єси. Скорочений варіант наміченої ним схеми виглядає таким чином:

- 1) Зовнішня площина фактів, подій, фабули, фактури п'єси;
- 2) Площина побуту (нашарування: станове, національне, історичне);
- 3) Площина літературна з її ідейною, стилістичною та іншими лініями, кожна з цих ліній приховує в собі різні відтінки: філософський, естетичний, релігійний, містичний, соціальний;
- 4) Площина естетична з її театральним (сценічним), постановочним, драматургічним, художньо-живописним, пластичним, музичним та іншими нашаруваннями;
- 5) Площина душевна, психологічна;
- 6) Площина фізична з її основними законами тілесної природи;
- 7) Площина особистих творчих відчуттів.

Отже, К. Станіславський намітив схему аналізу п'єси і ролі для акторів, а розробку методичних основ процесу аналізу для режисерів або відкладав на майбутнє, або залишав літературознавцям. У педагогічній практиці прийнято процес аналізу ділити на два види: драматургічний – літературний і

режисерський. Умовно в *драматургічний – літературний аналіз* включають виявлення теми, ідеї, основ конфлікту, жанрових і стильових особливостей твору. У *режисерський аналіз* включають визначення надзавдання майбутньої вистави, образної сутності окремих епізодів, дійовий настрій, а іноді й пластичну розробку сцен і актів, тобто все те, що відноситься до розробки режисерського замислу і не має прямого відношення до аналізу п'єси.

К. Станіславський створив вчення про дві перспективи: *перспективу актора* і *перспективу ролі*. Це є одним із найважливіших і зрілих понять системи. Поняття «перспектива ролі» тісно пов'язана з надзавданням.

План

1. Аналіз дії в п'єсі та його відмінність від методу дійового аналізу п'єси і ролі.
2. Винахід К.С. Станіславським методу дієвого аналізу та теоретичні праці М.Й. Кнебель і Г.О. Товстоногова щодо подальшого дослідження цього методу.
3. Поняття «надзавдання», «наскрізна дія», «контрдія», «партитура вистави», «подія», як основні поняття у роботі над виставою за допомогою методу дійового аналізу.
4. Перспектива ролі та перспектива артиста.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.3.

Практичні завдання

1. Опанувати аналіз дії в п'єсі.
 2. З'ясувати історію створення методу дійового аналізу п'єси і ролі.
 3. Опанувати метод дійового аналізу п'єси і ролі.
 4. З'ясувати відмінність аналізу дії в п'єсі від методу дійового аналізу п'єси і ролі.
 5. Засвоїти понятійно-категоріальний апарат методу дійового аналізу п'єси і ролі.
 6. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 7, 10, 12, 14, 16, 19, 22, 34, 37.*

ТЕМА 2.4. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ В. ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ»

Практичне заняття до теми 2.4. № 3

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси В. Шекспіра «Гамлет».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси В. Шекспіра «Гамлет» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 2) жанр;
- 3) сюжет, фабула;

- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) композиція;
- 7) конфлікт;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.4.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси В. Шекспіра «Гамлет».

2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси В. Шекспіра «Гамлет» на українській та зарубіжній сценах.

Література: 7, 10, 12, 14, 16, 19, 21, 22, 34, 37.

ТЕМА 2.5. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ А. ЧЕХОВА «ЧАЙКА»

Практичне заняття до теми 2.5. № 4

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси А. Чехова «Чайка».

Практичне завдання:

Здійснення цілісного аналізу п'єси А. Чехова «Чайка» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси).
- 2) жанр;
- 3) особливості позафабульного типу сюжетобудови;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка та особливості композиційної побудови;
- 6) конфлікт;
- 7) символіка та підтекст;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) новаторство п'єси «Чайка» А. П. Чехова та її гамлетівські мотиви;
- 10) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 2.5.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси А. Чехова «Чайка».

2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси А. Чехова «Чайка» на українській і зарубіжній сценах.

3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 10, 12, 14, 16, 19, 22, 34, 37.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 2

Модульна контрольна робота

I варіант

1. Охарактеризувати методику цілісного аналізу драматургічного твору.
2. Виявити основний конфлікт п'єси В. Шекспіра «Гамлет».

II варіант

1. Охарактеризувати методику ідейно-тематичного аналізу драматургічного твору.
2. Визначити особливості композиційної побудови п'єси А. Чехова «Чайка».

III варіант

1. Охарактеризувати методику композиційного аналізу драматургічного тексту.
2. Виявити символіку та підтекст п'єси А. Чехова «Чайка».

IV варіант

1. Охарактеризувати методику аналізу дії у п'єсі та методику дійового аналізу п'єси і ролі, виявити їх основну відмінність.
2. Визначити проблематику п'єси В. Шекспіра «Гамлет».

МОДУЛЬ 3. ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ

ТЕМА 3.1. ТЕОРІЯ ТЕАТРУ ЖОРСТОКОСТІ (А. АРТО) І ЙОГО ДРАМАТУРГІЯ

Анотація до лекції 3.1.

Антонен Арто відомий як автор концепції театру жорстокості (або крющотичного театру від фр. *théâtre de cruauté*). У «Першому маніфесті» Арто постулював необхідність радикальних змін в інсценуванні, ролі слова, тематиці п'єс, музичних інструментах, освітленні, костюмах, декораціях. Арто виступав за відсутність поділу простору на сцену та зал і висловлював бажання зберегти сцену, хоча вона сценою більше не називатиметься, навколо якої формується зала, що також втрачає свою назву. Отже, новий театр народжується з реструктурованих елементів класичного театру. Арто продемонстрував напрочуд сучасне та водночас архаїчне уявлення про суб'єкта як того, хто реалізує власні бажання, активність, творчий потенціал через тіло. Важливо, що тіло постає не інструментом, а невід'ємною складовою суб'єкта, тобто «я» – це емоційно-розумово-тілесне «я». Саме таким суб'єкт фігурує в полі культури. Коли суб'єкт відчуває фізичний біль, він відчуває й біль емоційний.

«Театр жорстокості» виконує терапевтичну місію як для кожного окремого суб'єкта, так і для суспільства в цілому. Арто ставився до людини як до завідомо цілісного суб'єкта, котрий діє за допомогою власного тіла та на котрого можна впливати через його тіло. Тілесне буття стає головним елементом, навколо якого вибудовується споруда концепції «театру жорстокості».

Арто заперечував прояви насильства в повсякденному житті через відвідування театральних постановок, здійснених за його методикою. На його думку, наявність насильства на сцені та участь у виставах глядача мають передати йому енергетику, тому глядач сам зрозуміє, що ідеали війни та вбивства є помилковими. Отже, через тіло суб'єкт має усвідомити небезпечність будь-яких форм агресії стосовно себе та інших.

1935 р. Арто заснував свій недовговічний Театр Жорстокості. Разом зі своїми асистентами – молодими Жан Луї Барро та Рожером Бленом – він працював над виставою «Родина Ченчі» за мотивами п'єс «Шеллі» та «Італійських хронік» Стендаля. Виставу грали на круглій сцені з використанням ефектів і світлових спалахів. Музика лунала з кожного кутка залу, і Арто виконував роль Графа з пристрасстю франта. Практичний доробок Арто був незначний – три багатоактні та чотири одноактні п'єси за десять років плюс кілька сценаріїв до фільмів.

У своїй теорії Арто обстоює використання театру як терапії. Він закликав до драматургії жорстоких, шокуючих тактик – драматургії, що використовує усі давні мистецтва театральної магії, щоб відкрити глядачам їхні власні приховані злочини, гріхи та внутрішні конфлікти.

Програма нового театру Арто передбачала, що глядачі сидітимуть посередині зали так, щоб дія могла відбуватися довкола. Драматичні образи нового театру не будуть рабськими копіями реального життя. Цей театр матиме власний код, конкретну мову, створену, щоб збуджувати чутливість глядачів. Це буде театр великої активності та прямого досвіду, «поширеного за усі межі». Він діятиме гіпнотично на свідомість, використовуючи видовище та відчуття. Актор повинен використовувати свої емоції, як атлет використовує свої м'язи, розвиваючи їх через вправи для тіла і дихання, щоб вони давали йому владу над аудиторією. Режисер стане новим магом, новим жерцем, «творцем міфу». Нова драматургія звернеться до старих і нових богів, героїв, чудовиськ, до природних стихій, великих вселенських конфліктів, до «відомих людей, жорстоких злочинів, надлюдських подвигів».

Антонену Арто завдячують різні драматурги, його ідеї приваблювали режисерів різних країн, і декому вдавалося вишколити трупу згідно з новими радикальними методами митця. У Франції це зробив Ж.Л. Барро; в Польщі – Є. Гротовський (хоч він і не визнавав Арто); у Великобританії – Пітер Брук і Чарльз Марович; в Америці – Джуліан Бек та Джудіт Маліна у їхньому Живому театрі, Ріхард Шехнер та його Перформенс груп.

План

1. Концепція Театру жорстокості (або крюттичного театру) А. Арто.
2. Театр Жорстокості А. Арто та його драматургія.
3. Експериментальний Театр жорстокості П. Брука та його драматургія.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати концепцію Театру жорстокості (або крюттичного театру) А. Арто.
 2. Засвоїти особливості Театру Жорстокості А. Арто та його драматургії.
 3. Виявити особливості експериментального Театру жорстокості П. Брука та його драматургії.
 4. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 12, 16, 21, 34.*

ТЕМА 3.2. ДРАМАТУРГІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТІВ (Ж. П. САРТР, А. КАМЮ)

Анотація до лекції 3.2.

Експресіонізм – одне з модерністських напрямів літератури першої третини ХХ століття – своєю появою зобов'язаний низці об'єктивних обставин: «катастрофічною» епохою (епохою воєн і соціальних революцій), яка спровокувала пошук ідеалу поза реальністю, відчуття близькості історичних переломів, почуття залежності від соціального, яке намагалася перебороти в собі творча особистість тощо.

Експресіонізму вдалося розвинути свою власну художню систему, що виходить з ідеї безпосереднього, «ударного» впливу на читача, слухача чи глядача. Загалом, експресіонізм прийнято називати *мистецтвом крику*, яке прагне до навмисної деформації картини світу мистецькими засобами, до порушення його реальних пропорцій, до створення контрастного, дисгармонійного образу, щоб якнайпотужніше виявити внутрішні суб'єктивні проблеми особистості.

Експресіонізм – найгнучкіший з усіх драматичних методів, випробуваних у ХХ ст., проте елементом, спільним для всіх експресіоністських п'єс, залишається *безжалісний антиреалізм*. Можна визначити експресіонізм як «одну з основних моделей сприйняття і відтворення навколишнього світу».

Характерні риси експресіонізму побачили і у творах його передвісників – Бюхнера, Стріндберга та Ведекінда. Цих авторів стали називати новими майстрами. Новий стиль спорадично поширювався в Європі, проявляючись у працях братів Чапеків у Чехословаччині, Ленорманда у Франції та О'Кейсі в Ірландії. В Америці О'Ніл з таким великим захопленням сприйняв новий напрям, що це заохотило експерименти Райса, Вільдера, Вільямса і Міллера.

Щодо *ідеологічного підґрунтя*, то експресіонізм у німецькому театрі спочатку був драматургією протесту, реакцією на передвоєнний авторитет сім'ї і громади, на жорсткі правила суспільного порядку, нарешті – на індустріалізацію суспільства і механізацію життя. Наслідуючи Ніцше, драматургія прославляла людину та ідеалізувала творчу особистість.

Однією з перших п'єс, що викликала фурор в експресіоністському театрі, стало *Батьковбивство* Арнольда Бронена. Цей твір був написаний ще 1915, а поставлений – 1922 р. Бунт нового типу виражено в п'єсі тим, що молодий чоловік займається коханням зі своєю матір'ю та заколює ножом свого батька. Це було елементарним перенесенням фрейдизму на сцену.

Таким чином, на початках експресіоністична драма була інсценізацією підсвідомого, вона нагадувала сновидіння з послідовною втратою тієї мотивації персонажів і раціонального розвитку сюжету, що були характерні для традиційної професіональної п'єси.

Ліричні п'єси соціальної критики, сатири і протесту, що зовсім не вкладалися в рамки натуралістичного напрямку, ще до 1910-х рр. створили Г. Бюхнер, Ф. Ведекінд і А. Стріндберг. Ці три драматурги заклали підґрунтя для типових форм експресіонізму.

Протягом короткого періоду творчості Г. Бюхнер використав так багато прийомів експресіонізму, що стало звичайним називати його серед перших сучасних драматургів. В усій своїй драматургічній творчості Г. Бюхнер намагався знайти нові шляхи вираження фаталістичного сприйняття суспільства і подій, а також унаочнити ідею про те, що «особистість – це лише піна на гребені хвилі». Своєю першою літературною темою Г. Бюхнер обрав трагічну історію французького революційного вождя Жоржа Дантона, що став жертвою власної революції та помер від руки Робесп'єра.

Найвидатнішим досягненням Г. Бюхнера була незавершена п'єса *Войцек*. Цей унікальний твір був написаний 1836, а знайдений, розкодований і опублікований – 1879 р. П'єса складається приблизно з двадцяти семи непронумерованих і непослідовно записаних сцен і майже такої ж кількості фрагментів у різних варіантах. Тому з самого початку редактори і режисери сортують ці сцени і фрагменти, як колоду карт. Експресіоністичні епізоди п'єси набагато менше логічні, ніж у *Смерті Дантона*, тому ми, напевно, так ніколи і не довідаємося про порядок сцен, який задумав сам автор.

План

1. Теоретичні засади експресіонізму.
2. Німецький драматург Г. Бюхнер як один із зачинателів драматургії експресіонізму.
3. Риса експресіонізму у п'єсах німецького драматурга Ф. Ведекінда.
4. «Батько експресіонізму» шведський драматург А. Стріндберг і його Інтимний театр.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.2.

Практичні завдання

1. З'ясувати літературознавчий і мистецтвознавчий термін «експресіонізм» та його теоретичні засади.
2. Визначити типові ознаки ранньої експресіоністичної п'єси.
3. Охарактеризувати драматургічну творчість Георга Бюхнера.
4. Ознайомитись з п'єсами Г. Бюхнера «Смерть Дантона» та «Войцек».
5. Охарактеризувати драматургічну творчість Франка Ведекінда.
6. Розкрити драматургічну творчість «батька експресіонізму» Августа Стріндберга та постановки його п'єс на сцені Інтимного театру.
7. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 12, 16, 21, 34.

ТЕМА 3.3. ДРАМА АБСУРДУ (Е. ЙОНЕСКО, С. БЕККЕТ, Г. ПІНТЕР, С. МРОЖЕК, І. КОСТЕЦЬКИЙ)

Анотація до лекції 3.3.

Термін «театр абсурду» був введений відомим англійським літературознавцем Мартіном Ессліном у праці «Театр абсурду» (1961). За кількома типологічним рисами він об'єднав драматургів різних країн і генерацій: французів Ежена Йонеско, Семюеля Беккета, Артюра Адамова, Фернандо Аррабаля, Жана Жене; англійця Нормана Фредеріка Сімпсона; американця Едварда Олбі; італійців Діно Буццаті, Еціо Д'Ерріко; швейцарця Макса Фріша; німецького письменника Гунтера Грасса; поляків Славоміра Мрожека, Тадеуша Ружевича; чеського драматурга Вацлава Гавела та ін.

Хоча театр «абсурду» зародився і виник у Франції, проте мистецтво «абсурду» не належало до явищ французького національного мистецтва. Ініціаторами цього напрямку були письменники – румун Ежен Йонеско (Йонеско) та ірландець Семюел Беккет, які проживали і працювали на той час у Франції. У різні періоди до них приєдналися ще деякі драматурги – вірменин А. Адамов, а також англійський письменник Г. Пінтер, Н. Сімпсон та інші, які проживали в Парижі.

Винахідливо користуючись засобами мистецтва, діячі театру «абсурду» відобразили у своїх творах основні положення, запозичені ними у філософів-екзистенціалістів: ізольованість людини від зовнішнього світу; індивідуалізм і замкнутість; неможливість спілкування одного з одним; беззмістовність активних дій; непереможність зла; недосяжність для людини поставленої перед собою мети.

З моменту виникнення театру «абсурду» сама назва носила подвійний зміст: з одного боку, вона виражала творчий прийом драматургів – доведення до абсурду окремих рис і положень, позбавлення їх будь-якого логічного зв'язку і змісту, а з іншого – чітко визначала світосприйняття авторів, їх розуміння і втілення у своїх творах дійсності як світу, що існувало без логіки, – світу абсурду.

Театр «абсурду» – найбільш значне явище театрального авангарду другої половини ХХ століття. З усіх літературних течій і шкіл він був найумовнішим літературним угрупованням.

Абсурдна п'єса з'явилася одночасно як антип'єса в розумінні класичної драматургії, антип'єса епічної системи Брехта й антип'єса реалізму народного театру (антитеатр). Улюбленою формою драматургії абсурду є драматургія п'єси без інтриги, без чітко окреслених дійових осіб. Головне тут – випадковість і вигадка. Сцена заперечує будь-яку психологічну та жестову імітацію, будь-який ефект ілюзії, внаслідок чого глядач змушений погоджуватися з фізичними умовами цього нового фіктивного світу.

Драми абсурдистів, які шокували і глядачів, і критиків, нехтували драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями. Бунт авторів театру «абсурду» – це бунт проти будь-якого регламенту, проти «здорового глузду» та нормативності.

У творах театру «абсурду» поєдналися не лише елементи різних драматичних жанрів, а й загалом – елементи різних сфер мистецтва: пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно. У них були можливі найпарадоксальніші сплави та поєднання: п'єси абсурдистів могли відтворювати і сновидіння (А. Адамов), і кошмари (Ф. Аррабаль). Сюжети їхніх творів часто-густо свідомо руйнувалися: подієвість була зведена до абсолютного мінімуму («Чекаючи на Годо», «Ендшпіль», «Щасливі дні» С. Беккета). Замість драматичної природної динаміки на сцені панувала статика, де немає реальної дії. Зазнала руйнації мова персонажів, які нерідко просто не чули і не бачили один одного.

Крізь видимий абсурд просвічувалися приховані важливі філософські проблеми. Протягом перших років існування «театру абсурду» його діячам вдалося привернути увагу мас своїми нелогічними, незвичними творами. Велику роль тут відіграла новизна прийомів. Вплив театру «абсурду» на всесвітню літературу, особливо на драматургію, важко переоцінити. Саме цей напрям, що змушував звертати увагу на абсурдність людського існування, розкріпачив театр, озброїв драматургію новою технікою, новими прийомами й засобами, вніс у літературу нові теми й нових героїв.

План

1. Виникнення «театру абсурду».
2. Екзистенціалістичні ідеї, закладені в п'єсах театру «абсурду».
3. Основні «стратегії» театру «абсурду».
4. Характерні ознаки п'єс театру «абсурду».
5. Філософські проблеми, які порушувались у п'єсах театру «абсурду».
6. Вплив «театру абсурду» на розвиток світової драматургії.

Семінарське заняття до теми 3.3. № 3

Мета: надати здобувачам знання щодо виникнення та розвитку «театру абсурду» та його драматургії.

Практичні завдання

1. Виявити екзистенціалістичні ідеї, закладені в театрі «абсурду».
2. Розкрити характерні ознаки п'єс театру «абсурду».
3. Розкрити філософські проблеми, які порушувались у п'єсах театру «абсурду».

Завдання для самостійної роботи до теми 3.3.

Практичні завдання

1. З'ясувати виникнення «театру абсурду».
2. Визначити основні «стратегії» театру «абсурду».
3. Розкрити характерні ознаки п'єс театру «абсурду».
4. З'ясувати, які філософські проблеми порушувались у п'єсах театру «абсурду».
5. Ознайомитись з п'єсою С. Беккета «Чекаючи на Годо».
6. Розкрити вплив «театру абсурду» на розвиток світової драматургії.
7. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 12, 16, 21, 34.

ТЕМА 3.4. НОВІТНІ МЕТОДИ АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТЕКСТУ: СЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ (АКТАНТНА МОДЕЛЬ), ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД

Анотація до лекції

Семіотика (від грецького *semeiotos* – означений) – це наука про знаки, їх проблеми та системи. Засновником семіотики вважається Чарлз Сандерс Пірс (1839–1914) – американський філософ, логік, математик, природознавець.

Знаком називають те, що заміщує реальні предмети, явища і процеси. Автор теорії семіотики вважав, що думка також є знаком.

Наука семіотика має такі основні розділи дослідження реальності: семантика, синтактика і прагматика.

Структуралісти Празького лінгвістичного гуртка (П. Богатирьов, Я. Мукаржовський, І. Хонзл та ін.), визнавши театр як знакову систему, вперше порушили питання наявності в театральній виставі мінімальної семантичної одиниці. Завданням наступного покоління семіотиків польської школи, зокрема Т. Ковзан, Ю. Славінської та ін., була спроба усунути розрив між точністю лінгвістичного аналізу і браком власної одиниці аналізу в театральній семіотиці.

За Ч. Пірсом, знак складається з референта, репрезентанта та інтерпретанта. Референтом є фрагмент дійсності, замінений знаком, репрезентантом – знак, який замінює собою цей фрагмент дійсності, а інтерпретантом – образ, який виникає у свідомості людини, яка працює зі знаком.

Для сучасного мистецтва характерним є відкритість і незавершеність структур, тяжіння до колажу та багатоваріантність тлумачення змісту, звернення до алегорії, діалогу та полілогу, репрезентація і конструктивізм.

Зі становленням театральної семіотики зростає увага до особливостей драми, пов'язаних з її сценічним втіленням, до того, у який спосіб театр демонструє власну просторовість, тілесність, звучність.

Критику поняття знаку започаткував Арто (1938) і продовжили Дерріда (1967), Барт (1982) і Ліотар (1973). Арто добивався способу запису «метричного мовлення» за допомогою системи ієрогліфів. Арто шукав знаки, які були б іконічними («безпосередньо прочитуваними») і водночас символічними (довільними). Для нього ієрогліфи були синтетичними. Цей шлях показав, що сама можливість репрезентувати й акцентувати знаки викликає сумнів.

Отже, *театральний текст*, в семіотичному розумінні цього терміну, являє собою систему знаків, закодованих за певними правилами. Будь-яка театральна вистава організується за правилами тих естетичних систем, які панують в певну історичну епоху. Театральний знак, складний за своєю природою, визначається не сам по собі як окрема даність, а лише по відношенню до інших знаків, тому текст, який сприймає глядач, складається з кількох текстів: авторський – драматургічний – режисерський – сценографічний – акторський тощо, що в сценічному виді набувають значеннєвої сутності, носять системний характер і беруть участь у процесі театральної комунікації.

Семіотичний аналіз – це методологія для повного і всезагального аналізу. Треба лише навчитися бачити все довкола, як знаки, та помічати зв'язки між ними.

Актантну модель вважають на сьогоднішній день ефективним методом у системі теоретичного дослідження дії п'єси, її основних сил і їх взаємин. Можливість графічного зображення цієї моделі й сама її ідея дозволяють повному підійти до розгляду діючих сил, що становлять ядро п'єси.

Актант (фр. *Actant* – «діючий») у лінгвістиці – це активний, значимий учасник ситуації. Поняття «*актантна модель*» з'явилося в процесі теоретичного дослідження, виявлення й осмислення основних сил драми та їх ролі в дії. Це поняття має ту перевагу, що дозволяє не розділяти штучно характери та дію, а виявляти діалектику і поступовий перехід від одного до другого.

В. Пропп, на матеріалі казки, висунув концепцію актантів (дійових осіб), що носить функціональний характер.

Реформа актантної моделі, розпочата А. Юберсфельд внесла найістотніший внесок у модель, розробивши теорію «трикутників», що пояснюють різні аспекти дії та взаємини між актантами, які організовують різні смислові та дієві рівні п'єси. Актантна модель відображає нове бачення персонажа. А. Юберсфельд переносить актантну модель на галузь театру, одиницею аналізу театру як єдності тексту п'єси і вистави обирає поняття «актанта», розуміючи його як елемент глибинної структури вистави, що виконує певну функцію.

Герменевтика (від грец. *ἐρμηνεύω* – пояснюю) – вчення про розуміння смислів та інтерпретацію знаків у вигляді теорії мистецтва розуміння, створення певних правил тлумачення і способів їх застосування, самого процесу інтерпретації.

Предметом вивчення театральної герменевтики служить і сам театральный текст. Він є «остаточним і певним набором складних цілісних театральных знаків, які передаються аудиторії за допомогою сценічного дійства, і дешифруються глядачем, який передбачає, що це послання висловлює, описує якийсь уявний світ», створений спільно на основі літературного тексту – п'єси – багатьма інтерпретаторами – режисером, акторами, художником та ін. Театр завжди ставить глядача в герменевтичну ситуацію, в якій можна або зрозуміти, або не зрозуміти текст. Метод інтерпретації тексту або вистави полягає в пошуку його сенсу з урахуванням позиції та оцінки інтерпретатора висловлювання. Основними завданнями театральної герменевтики є визначення обізнаності режисера й глядача з твором, у чіткому поясненні місця та історичної ситуації інтерпретатора, у з'ясуванні діалектичного зв'язку між сучасним станом критики і минулим статусом твору.

План

1. Основні поняття семіотики.
2. Історія виникнення семіотичного розуміння театру.
3. Театральний знак як мінімальна одиниця аналізу театрального дійства.
4. Театральний текст і його семіотичне розуміння.
5. Глядач як визначальна фігура творення сенсу побаченого та виділення вузлів семіотичних знаків.
6. Виникнення актантної моделі та її сутність.
7. Концепція актантів В. Проппа.
8. Персонаж як актант.

9. Витоки герменевтики.
10. Німецький філософ Ганс Георг Гадамер як один з основоположників філософської герменевтики.
11. Театральна герменевтика та предмет її вивчення.

Практичне заняття до теми 3.4. № 5

Мета: опанувати новітні методи аналізу драматургічного тексту: семіотичний аналіз (актантна модель), герменевтичний підхід.

Практичні завдання

1. Основні поняття семіотики.
2. Театральний знак як мінімальна одиниця аналізу театрального дійства.
3. Театральний текст і його семіотичне розуміння.
4. Глядач як визначальна фігура творення сенсу побаченого та виділення вузлів семіотичних знаків.
5. Виникнення актантної моделі та її сутність.
6. Концепція актантів В. Проппа.
7. Німецький філософ Ганс Георг Гадамер як один з основоположників філософської герменевтики.
8. Театральна герменевтика та предмет її вивчення.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.4.

Практичні завдання

1. Засвоїти основні поняття семіотики.
2. З'ясувати історію виникнення семіотичного розуміння театру.
3. Охарактеризувати театрального знак як мінімальну одиницю аналізу театрального дійства.
4. Викласти семіотичне розуміння театрального тексту.
5. З'ясувати виникнення актантної моделі та її сутність.
6. Розуміння герменевтики німецьким філософом Гансом Георгом Гадамером.
7. Викласти сутність театральної герменевтики.
8. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 16, 27, 29, 34.

ТЕМА 3.5. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ Б. БРЕХТА «МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ»

Практичне заняття до теми 3.5. № 6

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 2) жанр;
- 3) сюжет, фабула;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) композиція;
- 7) конфлікт;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.5.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».
 2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти» на українській та зарубіжній сценах.
 3. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 7, 9, 14, 16, 21, 34, 37.*

ТЕМА 3.6. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ С. БЕККЕТА «ЧЕКАЮЧИ НА ГОДО»

Практичне заняття до теми 3.6. № 7

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 2) жанр;
- 3) сюжет, фабула;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) композиція;
- 7) конфлікт;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 3.6.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо».

2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо» на українській і зарубіжній сценах.

3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 12, 14, 16, 21, 34.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 3

Модульна контрольна робота

I варіант

1. Охарактеризувати теорію театру жорстокості (А. Арто) та його драматургію.
2. Визначити проблематику та основний конфлікт п'єси Г. Ібсена «Нора».

II варіант

1. Охарактеризувати драматургію екзистенціалістів (Ж. П. Сартр, А. Камю).
2. Визначити проблематику та основний конфлікт п'єси І. К. Карпенка-Карого «Безталанна».

III варіант

1. Охарактеризувати драму абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет, Г. Пінтер, С. Мрожек, І. Костецький).
2. Визначити проблематику й основний конфлікт п'єси Лесі Українки «Кассандра».

IV варіант

1. Охарактеризувати новітні методи аналізу драматургічного тексту: семіотичний аналіз (актантна модель), герменевтичний підхід.
2. Визначити проблематику й основний конфлікт п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

МОДУЛЬ 4. ПРАКТИЧНЕ ЗДІЙСНЕННЯ ЦІЛІСНОГО АНАЛІЗУ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ

ТЕМА 4.1. ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ДРАМА ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ АНАЛІЗУ

Анотація до лекції 4.1.

Зважаючи на незавершеність в Україні націо- та державотворчих процесів театральне мистецтво перебуває на перетині модернізму, постмодернізму і навіть постпостмодернізму.

Формування постмодерну в Україні відбувалось в особливих історичних умовах, відмінних від західних країн, а тому його означають як «посттравматичний».

Феномен «постдраматичного театру», на думку німецького дослідника і творця теорії «постдраматизму» Х. Лемана, виник в останній чверті ХХ ст. в Західній Європі й ґрунтується на прогресуючому конфлікті з традиційним драматичним театром.

Під «новою драмою» розуміють театральньо-драматургійний рух кінця ХХ – початку ХХІ ст. та п'єси, що створюються в рамках цього руху. Драматургія «нової драми» постає як альтернатива масовій культурі. Тут дуже важливою є роль документального театру вербатим, оскільки завдяки цій техніці відбувалося оновлення тем і мовних особливостей сучасного театру. Рух «нова драма» як соціокультурне явище є своєрідною формою самореалізації та самоідентифікації її учасників.

Сучасна драматургія, на відміну від попередніх епох, позбавлена домінуючих жанрів. У ній взагалі відсутні магістральні як стильові, так і жанрові тенденції. Жанрова динаміка сучасної драматургії значно збагачує і жанрові форми, і структурні елементи творів, призводячи до оновлення жанрової системи, до пошуків нових жанрових форм.

Особливої ролі в цій драматургії набувають розгорнуті авторські ремарки, що не так описують сцену, скільки визначають філософську та емоційну тональність, постійне порушення сценічної умовності: у постмодерністських п'єсах часто показується не сама дія (її може й не бути зовсім), а внутрішня рефлексія персонажів з приводу життя взагалі. Особливо показовим є перенесення уваги з дії на мовну гру: персонажі в п'єсах постмодернізму реалізують себе не так у вчинках, як у словах – гірких жартах, перифразах, каламбурах, безперервній мовній ексцентриці.

Постмодерн у драматичному тексті проявляється у грі уяви, оскільки його сенс – це асоціація читача (глядача), його внутрішній відгук на цей текст. Така ігрова практика дістала назву «спонтанний театр», тобто стала вибудовуватися модель ігрових практик.

Основні характеристики постмодерністських театральних практик (хепенінгу, перформансу та інвайронменту): колективність сценічної дії (співучасть глядача); інноваційність, що проявляється в експерименті над формою і змістом; ігровий характер сценічної дії (відкритість і варіативність сценарію, вільний вибір поведінкових правил); провокативність і епатажність (зазвичай больові та шоківі афекти, пов'язані з травматичним досвідом); відсутність диктату Автора; єдність часопростору (дія відбувається «тут» і «зараз», створюючи ефект позачасового переживання); гостра соціальна спрямованість; свобода глядацького сприйняття.

У розвитку сучасної української драми можна виділити загальні тенденції:

- 1) експерименти з ремарками – їх наближення до, тексту епічного твору, що характеризується наявністю тропів (епітетів, порівняльних зворотів, інверсованих речень), авторської позиції щодо того, що відбувається в п'єсі, «зайвої» для режисера інформації;
- 2) збільшення довжини реплік, що віддаляє діалоги персонажів від живого мовлення;
- 3) тяжіння до «фонологізації» драми (мається на увазі зростання ролі монологів у п'єсі, аж до обрання форми моновистави);
- 4) скорочення кількості дійових осіб, що призводить до відсутності у творах сучасної української драматургії полілогів;

- 5) включення в текст драми «малих» жанрів інших родів літератури: пісень, віршів, анекдотів, фрагментів епічних творів;
- 6) нетрадиційне членування п'єс або й повна відсутність будь-якого поділу на дії, картини, сцени.

Серед негативних особливостей нової драматургії: дискретна структура; відсутність чітко вибудованого конфлікту; слабка композиція; невміння створити драматичний характер; етюдність; відсутність звичних прийомів сценічності та інше.

Жанрові новації в драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. (драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросовер).

Деякі вчені вважають, що епоха постмодернізму в Україні (принаймні це стосується драматургії) завершилася. У сучасних п'єсах не зосталося й сліду від деконструкції та трагічної безвиході. Навпаки, сучасні українські драматурги намагаються віднайти гармонію хоча б у просторі тексту, бо реальний світ не дає їм такого відчуття.

Серед *критеріїв сценічності* драматургічних творів на сучасному етапі розвитку театрального мистецтва можна відзначити: дієвість, виразність, видовищність, образність, демонстративність, здатність викликати зримі картини у свідомості реципієнта, наявність національного стрижня, який дозволяє розкодувати ідею відповідно до авторського задуму, відкритість до встановлення зв'язків, актуальних відповідностей між художнім часом п'єси й історичними обставинами, за яких відбувається режисерська інтерпретація. Успіх постановкам драматургічним творам також забезпечать наявність художнього конфлікту і його масштабність, актуальність проблематики та чітко визначена ідея, вдумливо виписані характери дійових осіб, дієвість, образність.

План

1. Особливості формування в Україні постмодерну.
2. Театрально-драматургійний рух кінця ХХ – початку ХХІ ст. «нова драма».
3. Постмодерністська драма та її особливості.
4. Основні характеристики постмодерністських театральних практик (хепенінгу, перформансу та інвайронменту).
5. Тенденції розвитку сучасної української драми.
6. Критерії сценічності драматургічних творів.

Семінарське заняття до теми 4.1. № 4

Мета: надати здобувачам знання щодо руху кінця ХХ – початку ХХІ ст. «нова драма», розвитку постмодерністської драми, постмодерністських театральних практик, тенденцій розвитку сучасної української драми.

Практичне завдання

1. Розкрити специфіку «нової драми» на рубежі ХХ – ХХІ століть.
2. Виявити особливості постмодерністської драми.
3. З'ясувати тенденції розвитку сучасної української драми.
4. Визначити критерії сценічності драматургічних творів.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.1.

Практичні завдання

1. З'ясувати особливості формування в Україні постмодерну.
2. Виявити специфіку нової драми на рубежі ХХ – ХХІ століть.
3. Розкрити особливості постмодерністської драми.
4. З'ясувати тенденції розвитку сучасної української драми.
5. Визначити критерії сценічності драматургічних творів.
6. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 12, 16, 29, 32, 34, 38.

ТЕМА 4.2. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ Г. ІБСЕНА «НОРА»

Практичне заняття до теми 4.2. № 8

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси Г. Ібсена «Нора».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси Г. Ібсена «Нора» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 2) жанр;
- 3) сюжет, фабула;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) композиція;
- 7) конфлікт;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.2.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси Г. Ібсена «Нора».
2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси Г. Ібсена «Нора» на українській і зарубіжній сценах.
3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 12, 14, 16, 21, 22, 23, 24.

ТЕМА 4.3. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО «БЕЗТАЛАННА»

Практичне заняття до теми 4.3. № 9

Мета: Навчити студентів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси І.К. Карпенка-Карого «Безталанна».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси І.К. Карпенка-Карого «Безталанна» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 2) жанр;
- 3) сюжет, фабула;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) композиція;
- 7) конфлікт;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.3.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси І.К. Карпенка-Карого «Безталанна».

2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси І.К. Карпенка-Карого «Безталанна» на українській і зарубіжній сценах.

3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 31, 37.

ТЕМА 4.4. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «КАССАНДРА»

Практичне заняття до теми 4.4. № 10

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси Лесі Українки «Кассандра».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси Лесі Українки «Кассандра» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 2) жанр;
- 3) сюжет, фабула;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) композиція;
- 7) конфлікт;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.4.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси Лесі Українки «Кассандра».

2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси Лесі Українки «Кассандра».

3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 23, 24, 31, 37.

ТЕМА 4.5. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ В. ВИННИЧЕНКА «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ»

Практичне заняття до теми 4.5. № 11

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» за такою схемою:

1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);

2) жанр;

3) сюжет, фабула;

4) тема, ідея, проблематика;

5) архітектоніка;

6) композиція;

7) конфлікт;

8) характеристика персонажів;

9) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.5.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» на українській і зарубіжній сценах.

3. Опрацювати літературу з теми заняття.

Література: 7, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 31, 33.

ТЕМА 4.6. ЦІЛІСНИЙ АНАЛІЗ П'ЄСИ М. КУЛІША «МАКЛЕНА ГРАСА»

Практичне заняття до теми 4.6. № 12

Мета: навчити здобувачів практичного застосування методики цілісного аналізу на прикладі п'єси М. Куліша «Маклена Граса».

Практичне завдання

Здійснення цілісного аналізу п'єси М. Куліша «Маклена Граса» за такою схемою:

- 1) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 2) жанр;
- 3) сюжет, фабула;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) композиція;
- 7) конфлікт;
- 8) характеристика персонажів;
- 9) Втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн.

Завдання для самостійної роботи до теми 4.6.

Практичні завдання

1. Закріпити навички щодо здійснення цілісного аналізу п'єси М. Куліша «Маклена Граса».
 2. Переглянути відеозаписи постановок п'єси М. Куліша «Маклена Граса» на українській та зарубіжній сценах.
 3. Опрацювати літературу з теми заняття.
- Література: 7, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 37.*

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ № 4

Модульна контрольна робота

I варіант

1. Постмодерністська драма та її особливості.
2. Виявити основний конфлікт п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».

II варіант

1. Театрально-драматургійний рух кінця XX – початку XXI ст. «нова драма».
2. Визначити фабулу та основний конфлікт п'єси Б. Брехта «Матінка Кураж та її діти».

III варіант

1. Тенденції розвитку сучасної української драми. Жанрові новації в драматургії кінця XX – початку XXI ст.
2. Визначити проблематику п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо».

IV варіант

1. Основні характеристики постмодерністських театральних практик (хепенінгу, перформансу та інвайронменту).
2. Визначити фабулу та основний конфлікт п'єси.

4. РОЗПОДІЛ БАЛІВ, ЯКІ ОТРИМУЮТЬ ЗДОБУВАЧІ (за формами контролю)

№ з/п	Назви виду роботи, способи набуття знань	Бали за 1 заняття	Бали за всі заняття (максимальні)	Бали за всі заняття (максимальні)	Бали за всі заняття (максимальні)	Бали за всі заняття (максимальні)
			1 модуль	2 модуль	3 модуль	4 модуль
1	Відвідування лекцій та участь в аудиторній роботі	1	3x1=3	2x1=2	2x1=2	1x1=1
2	Участь у семінарських заняттях	4	0,5x4=2	0,5x4=2	0,5x4=2	0,5x4=2
3	Практичні заняття	4	0,5x4=2	1,5x4=6	1,5x4=6	2,5x4=10
4	Самостійна робота	1	3x1=3	2x1=2	2x1=2	1x1=1
5	Модульна контрольна робота	6	1x6=6	1x6=6	1x6=6	1x6=6
	Усього за модуль		16	18	18	20
	Залік	28				
	Разом з дисципліни	16+18+18+20+28 = 100 балів				

5. ПИТАННЯ ДО ЗАЛІКУ

1. Викласти історичну динаміку вчення про драму.
2. З'ясувати причини виникнення на рубежі XIX–XX ст. «нової драми» та її особливості.
3. Висвітлити теорію експресіоністської драми.
4. Розкрити сутність драматургічної теорії Б. Брехта.
5. Висвітлити класичну та неоромантичну концепції драматургічних творів Лесі Українки.
6. Розкрити драматургічне новаторство В. Винниченка.
7. Визначити структуру та характер дії у драмі.
8. Охарактеризувати конфлікт, драматичну дію і подію в драматургічному творі.
9. Розкрити мовну організацію драми.

10. Розкрити сутність поетики драми (жанри, назва п'єси та її смисл, сюжет і фабула, символ, знак, герой та дійові особи, амплуа).
11. З'ясувати особливості одноактної драматургії.
12. Охарактеризувати радіоп'єсу як специфічний жанр драми.
13. Охарактеризувати естрадні форми драматургії.
14. Розкрити сутність аналізу дії в п'єсі.
15. Охарактеризувати метод дійового аналізу п'єси та ролі.
16. Окреслити поняття «надзавдання», «наскрізна дія», «контрдія», «подія».
17. Охарактеризувати жанрово-стильові ознаки драматургічних творів.
18. Охарактеризувати методику цілісного аналізу драматургічного твору.
19. Охарактеризувати методику ідейно-тематичного аналізу драматургічного твору.
20. Охарактеризувати методику композиційного аналізу драматургічного тексту.
21. Охарактеризувати теорію Театру Жорстокості (А. Арто) і його драматургію.
22. Охарактеризувати драматургію екзистенціалістів (Ж. П. Сартр, А. Камю).
23. Охарактеризувати драму абсурду (Е. Йонеско, С. Беккет, С. Мрожек).
24. Охарактеризувати новітні методи аналізу драматургічного тексту: семіотичний аналіз (актантна модель), герменевтичний підхід.
25. Розкрити сутність постмодерністської драми та особливості її аналізу.
26. Здійснити цілісний аналіз драматургічного твору.

Під час складання заліку кожен здобувач має дати відповідь на одне теоретичне і підготувати практичне завдання: попередньо підготовлений цілісний аналіз п'єси українських або зарубіжних авторів за власним вибором.

Цілісний аналіз п'єси здійснюється та такими параметрами:

- 1) мотивація вибору п'єси;
- 2) автор, епоха (характеристика епохи, особливості драматургії обраного автора, значення творчості автора, історія написання п'єси);
- 3) жанр;
- 4) тема, ідея, проблематика;
- 5) архітектоніка;
- 6) сюжет;
- 7) фабула;
- 8) композиція (висхідна подія, експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка);
- 9) конфлікт;
- 10) характеристика персонажів (головних);
- 11) мовна особливість;
- 12) втілення п'єси на сценах України та зарубіжних країн;
- 13) висновки.

6. КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ ЗДОБУВАЧА

Знання, уміння та навички здобувача, виявлені під час навчання та проведення семестрового контролю, оцінюються на:

- **Оцінку А (90-100)** – якщо він виявив:
 - здобувач виявляє глибокі знання усієї програми навчальної дисципліни;
 - відображає глибоке знання понятійно-категоріального апарату теорії драми, відмінно формулює відповідь, робить власні висновки та узагальнення;
 - відмінно застосовує теоретичні знання на практиці, робить власні висновки та узагальнення;
 - глибоко володіє навичками цілісного аналізу драматичного твору;
 - виявляє високий рівень драматургічного мислення та професійного засвоєння тексту драматичного твору.
- **Оцінку В (82-89)** – якщо він виявив:
 - здобувач виявляє добрі знання усієї програми навчальної дисципліни;
 - відображає добрі знання понятійно-категоріального апарату теорії драми, добре формулює відповідь, робить власні висновки та узагальнення;
 - добре застосовує теоретичні знання на практиці, робить власні висновки та узагальнення;
 - глибоко володіє навичками цілісного аналізу драматичного твору;
 - виявляє добрий рівень драматургічного мислення та професійного засвоєння тексту драматичного твору.
- **Оцінку С (74-81)** – якщо він виявив:
 - достатні знання усієї програми навчальної дисципліни;
 - відображає достатні знання понятійно-категоріального апарату теорії драми, достатньо правильно формулює відповідь, робить власні висновки;
 - на достатньому рівні застосовує теоретичні знання на практиці, робить власні висновки;
 - на достатньому рівні володіє навичками цілісного аналізу драматичного твору;
 - виявляє достатній рівень драматургічного мислення та професійного засвоєння тексту драматичного твору.
- **Оцінку D (64-73)** – якщо він виявив:
 - здобувач виявляє задовільні знання усієї програми навчальної дисципліни;
 - відображає задовільні знання понятійно-категоріального апарату теорії драми, достатньо правильно формулює відповідь, робить власні висновки;
 - задовільно застосовує теоретичні знання на практиці, робить власні висновки;
 - задовільно володіє навичками цілісного аналізу драматичного твору;
 - виявляє задовільний рівень драматургічного мислення та професійного засвоєння тексту драматичного твору.
- **Оцінку Е (60-63)** – якщо він виявив:

- здобувач виявляє посередні знання усієї програми навчальної дисципліни;
- відображає посередні знання понятійно-категоріального апарату теорії драми, посередньо формулює відповідь;
- посередньо застосовує теоретичні знання на практиці, робить не завжди правильні висновки;
- володіє посередніми навичками цілісного аналізу драматичного твору;
- виявляє посередній рівень драматургічного мислення та професійного засвоєння тексту драматичного твору.

➤ **Оцінку FX (35-59)** – якщо він виявив:

- здобувач виявляє незадовільні знання усієї програми навчальної дисципліни;
- відображає незадовільні знання понятійно-категоріального апарату теорії драми, неправильно формулює відповідь;
- не спроможний застосовувати теоретичні знання на практиці, робить неправильні висновки;
- не володіє навичками цілісного аналізу драматичного твору;
- не виявляє драматургічного мислення та професійного засвоєння тексту драматичного твору.

➤ **Оцінку F (1-34)** – якщо здобувач не відвідував заняття, не відпрацював їх, не проявляв бажання опанувати навчальну дисципліну.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою
		для екзамену/заліку, курсового проекту (роботи), практики
90–100	A	Відмінно
82–89	B	Добре
74–81	C	
64–73	D	
60–63	E	Задовільно
35–59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання
1–34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

7. РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

Публікації науково-педагогічного працівника за темою дисципліни:

1. Шлемко О. Д. Поетика драматичних творів Гната Хоткевича на гуцульську тематику та їх сценічне втілення // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів. 2007. Т. ССLIV. С. 170-224. (Праці театрознавчої комісії).
2. Шлемко О. Д. Франкова концепція народного театру в контексті сучасності // Студії з україністики: науково-навчальне видання. Випуск XVI. Київ, 2016. С. 566-578.
3. Шлемко О. Д. Драма Г. Хоткевича “Довбуш” у ракурсі сучасних досліджень // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 20. С. 160-166.
4. Шлемко О. Д. «Практикований жовнір» Гната Хоткевича – нездійснена постановка Леся Курбаса // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Київ : КНУКіМ, 2018. № 1. С. 72-89.
5. Шлемко О. Д. Гуцульська Різдвяна містерія та її сценічна інтерпретація // Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. С. 176–180.
6. Шлемко О. Д. Міжнародний фестиваль жіночих монодрам «Марія» як діалог культур // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Т. 4. № 1. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 65-79.

Основна література

7. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
8. Аристотель. Поетика / пер. з старогрец. Б. Тена; Вступ. ст. і комент. Й. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 135 с.; 8 л. іл.
9. Брехт Б. Про мистецтво театру : збірник / пер. з нім., упоряд., вступ. ст. та коментарі О. Чиркова. Київ : Мистецтво, 1977. 362 с.
10. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010 років: Дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг: Видавн. дім, 2012. 336 с.
11. Вороний М. Театр і драма: Зб. ст.; упор., вступ. ст. О. К. Бабишкіна; приміт. Р. Г. Коломійця і О. К. Бабишкіна. Київ : Мистецтво, 1989. 408 с.
12. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
13. Клековкін О. Theatrica / Архітектура драми: Історико-термінологічний конспект / ІПСМ НАМ України. Київ : Арт Економі, 2012. 88 с.

14. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / пер. з рос. Є. Стародиної. Львів, 2020. 92 с.
15. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів: навч. посібник. Київ : Вища школа, 1991. 200 с.
16. Липківська А. К. Світ у дзеркалі драми. Київ : Кий, 2007. 356 с.
17. Мамонтов Я. Театральна публіцистика. Київ : Мистецтво, 1967. 327 с.
18. Марко В. П. Аналіз художнього твору: навч. посіб. Київ : Академвидав, 2013. 280 с.
19. Сахновський-Панкєєв В.О. Драма і театр. Київ : Мистецтво, 1982. 132 с.
20. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 598 с.
21. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. / пер. з англ. І. Босак та ін.; Ідея видання та наук. ред. Б. Козака. Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Кн. 1: Реалізм і натуралізм. 2003. 256 с.; Кн. 2: Символізм, сюрреалізм і абсурд. 2003. 272 с.; Кн. 3: Експресіонізм та епічний театр. 2004. 288 с.
22. Сторчак К. Питання поетики драми. Київ : Державне вид-во худ. літ., 1959. 240 с.
23. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу: (теоретичні та історико-літературні аспекти драми): зб. ст. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. 200 с.
24. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ : Плай, 2002. 413 с.

Допоміжна література

25. Баран Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ століття. Біла Церква: Дельфін, 2009. 142 с.
26. Бондарєва О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
27. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані статті / пер. з нім. В. Бабич, М. Кушнір та ін.; упорядник, передмова – Д. Наливайко. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.
28. Гвоздєв О. О. З історії театру і драми / пер. з рос. Львів, 2008. 200 с.
29. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с., іл.
30. Курбас Лєсь. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
31. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 351с.
32. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь // Курбасівські читання. 2006. № 1. С. 56–85.
33. Мороз Л. "...Сто рівноцінних правд". Парадокси драматургії

- В. Винниченка. Київ : ВІПОЛ, 1994. 208 с.
34. Паві П. Словник театру / пер. с франц. М. Якуб'яка; наук. ред. В. Клековкін. Львів : Вид-во Львівського університету ім. І. Франка, 2006. 639 с.
 35. Рулін П. Програма курсу «Драматургія» // На шляхах революційного театру. Київ, 1972. С. 333-339.
 36. Театр: історія, теорія, практика: збірник статей / Problemy teorii dramatu i teatru. Tom 1. Dramat. Tom 2. Teatr. Wybór i opracowanie Janusz Degler. Wrocław, 2003 / пер. з пол. Львів, 2013. 204 с.
 37. Хрестоматія з теорії драми: особливості драматургічного мистецтва ХІХ-ХХ ст. Київ : Мистецтво, 1988. 224 с.
 38. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: монографія. Київ : Автограф, 2009. 352 с.

Інформаційні ресурси в Інтернеті

1. Культура і Креативність [сайт]. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/page/about>
2. Міністерство культури та інформаційної політики України [сайт]. URL: <https://mkp.gov.ua/>
3. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського [сайт]. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/>
4. Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого [сайт]. URL: <http://nlu.org.ua/>
5. Наукова бібліотека імен Михайла Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка [сайт]. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/>
6. Akademia [сайт]. URL: <https://www.academia.edu/>