**ТЕМА 6. ДРАМАТУРГІЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

 ***План***

1. Розмаїття творчих пошуків західних драматургів ХХ століття

2. Шляхи розвитку радянської драматургії.

3. Основні тенденції в українській драматургії ХХ століття.

***1. Розмаїття творчих пошуків західних драматургів ХХ століття***

 ***Експресіонізм у драматургії***

 На початку ХХ ст. у Німеччині виникає новий художньо-естетичний напрямок, який назвали за його домінантною ознакою – підвищеною емоційністю, експресивністю – експресіонізмом. Це був відгук на гострі протиріччя епохи, наслідок суспільного розчарування, вираз індивідуалістич- ного протесту проти тотального відчуження. Технічний прогрес експресіоністи сприймали як жах і загрозу.

 Розірваність стала провідною естетичною категорією експресіоністичної естетики і драматургії.

 Експресіонізм відкидав традиції реалістичної і натуралістичної драми: ілюзію дійсності, правильне психологічне мотивування. Персонажі позбавлялися індивідуалізації (часто безіменні «батько», «син», «дівчина» і т.ін.) і служили рупорами ідей, розмовляли між собою мовою патетики і метафор. Драма розгортається не як єдине ціле, а розпадається на ряд слабо пов'язаних епізодів. Кожна сцена покликана висловити одну, найважливішу для автора ідею. Дія зазвичай відбувається в умовно історичній чи фантастичній обстановці. Вплив кіно позначилося на формуванні кадру, дробленні сцен, схематизмі образів, спрощеності діалогу, стислості реплік.

 Одне з найбільших творів експресіоністської драми – «магічна трилогія» Ф.Верфеля «Людина з дзеркала» про експресіоністського Фауста, пройнята прагненням до духовного очищення. Видатними представниками експресіоністської драми є також Г. Кайзер, майстер сатиричного гротеску („Газ”,„ Газ II”), Е. Толлер („Людина-маса”), В. Газенклевер та інші.

***2. Драматургія Бертольта Брехта – „неарістотелівський ”, епічний театр***

 Б.Брехт народився 10 лютого 1898 року в невеликому баварському містечку Аусбурге в сім'ї директора фабрики. Закінчив місцеву гімназію.

 Літературний талант Брехта проявися дуже рано – 1914 року він надрукував свій вірш. У 1918 році він написав перші п'єси – «Барабани в ночі», «Хащі міст».

 Брехт був сміливим новатором у галузі драматургії. Свої погляди на театральне мистецтво він виклав у численних статтях і трактатах: "Про оперу" (1930), "Короткий опис нової техніки акторського мистецтва" (1940), "Маленький Органон." (1948) та ін. Брехт створив теорію "епічного театру", яка стала результатом його естетичних пошуків і художньої практики.

 Драматург розрізняв два види театру: драматичний (арістотелівський) та епічний. Він підкреслював свою приналежність до другого. Письменника не задовольняли традиційні принципи античної трагедії, висунуті Арістотелем. Він називав арістотелівський театр фаталістичним, оскільки драматурги висвітлювали нездоланну владу обставин над людиною. Брехт прагнув до іншого театру — дієвого, активного. Письменник вважав, що людина завжди зберігає здатність до вільного вибору і відповідального вибору.

 В "епічному театрі" Брехта змінюється художня організація п'єс. Фабула, історія дійових осіб перериваються авторськими коментарями, ліричними відступами, зонгами (піснями) тощо. Драматург намагається позбавити п'єси неперервного розвитку подій. Автор вдається до міфу, символу, до жанру притчі або п'єси-параболи, бо ці форми давали змогу зазирнути в глибинну сутність речей”.

 Новаторство письменника виявляється і в тому, що він зумів поєднати традиційні прийоми розкриття естетичного змісту (характери, конфлікти, фабулу) з відокремленим рефлексуючим началом. Прийом "відчуження" у Брехта - принцип філософського пізнання світу, мета якого - викликати у глядачів аналітичне, критичне ставлення до зображених подій". Він вважав, що

драматургія і театр покликані впливати передусім не на почуття, а на інтелект людини ("глядач повинен не співпереживати, а сперечатися"), що найважливішим у п'єсі є не змальовані події, а висновки та узагальнення, які випливають з них.

 Епічна драматургія Брехта, що народилася в епоху соц. потрясінь і революцій, вимагала осмислити долі не окремих, хай і трагічно великих одинаків (Король Лір, Гамлет), а людські долі в XX столітті.

 От чому предметом драматичного конфлікту у Брехта стає не зіткнення окремих індивідуалів, а боротьба *ідеологій*, різних соціальних систем, класів. Саме через це, драма почала оповідати про біржу, інфляцію, кризи і війни.

 Найрішучішим чином в епічному театрі змінюється і природа емоцій. Головною для Брехта є дія на розум глядача, а не на його відчуття. Він активізує розсудливий, аналітичний початок, який здатний зростанню самосвідомості людини, що сприймає акт(дія) мистецтва.

 У брехтівській епічній драмі важливою є не дія, а розповідь: прокидається інтерес не до розв'язки, а до ходу подій, що зображаються; кожна сцена в п'єсах Брехта є в сюжетно-композиційному відношенні завершене ціле. Наприклад, драма «Страх і убогість в третій імперії», – п'єса складається з 24 сцен, композиційно і змістовно завершених. Брехт в названій п'єсі розповідає то про долю осіб неарійського походження в Германії часів Гітлера(«Дружина - Єврейка»), то про розпад сімейних уз і відносин, то про продажність німецького правосуддя («Правосуддя»), то про систему шпигунства і зради, що набули широкого поширення в роки фашистської диктатури («Крейдяний хрест»), то про брехливість тези «класового миру» в умовах фашистської диктатури («Трудова повинність») і так далі. При цьому жоден з названих епізодів у фабульному відношенні не продовжує попередній, але узяті разом вони складають вражаючу картину розпаду фашистської держави задовго до його фактичної загибелі. Брехт удається в даному випадку до техніки мозаїчного панно, де значущий кожен штрих для виявлення суті кожного.

 Епічна драма тим і відрізняється від традиційної, що через свою композиційну завершеність кожна сцена, узята окремо, може існувати окремо, але отримати якнайповніше своє втілення може тільки в системі всіх передбачених драматичних сцен.

 Епічна драма припускає пробудження інтересу глядача не до результату дії, а до ходу її. Інтерес до розв'язки підсилює емоційне сприйняття спектаклю, в той час, як інтерес до ходу дії стимулює аналітичну позицію глядача.

 Театр Брехта - це насамперед "театр, що змінює світ". У цьому суть усієї його революційної естетики. "Критикувати плин ріки, - писав Брехт — значить виправити цей плин, поліпшити його. Критика суспільства — це революція... "

 Буржуазний глядач, який аплодує на протязі усього вечора, тільки в останній момент розуміє, що з нього зірвані всі маски, він обвинувачений у тяжких злочинах і повинний тримати за них відповідь.

 От, наприклад, знаменита "*Тригрошова опера".* Протягом десятиліть вона не сходить зі сцени. "Романтичний" світ гангстерів — це так цікаво і так пікантно! Таємне весілля проводиря банди! Арешт у публічному будинку! Бійка суперниць у клітки присудженого до смерті! Нарешті - на сцені саме життя! Це так чудово! Але дивна справа – чому ці гангстери так буденно діловиті? Вони поводяться зовсім як солідні буржуа.

 І тоді незадовго до фіналу виникає невблаганна логіка складеного Брехтом соціального рівняння: "Якщо гангстери — буржуа, отже, буржуа — гангстери ". І непорушний висновок: якщо в суспільстві узяли верх бандити, його потрібно переробити.

 *"Добра людина із Сечуані*" - п'єса-притча про те, як боги знайшли в місті одну добру людину — повію Шен Ті і як ця добра душа для того, щоб не загинути від своєї доброти, змушена була увесь час перетворюватися у свою протилежність, у вигаданого нею з метою самозахисту злого кузена Шуі Та, що зрештою ледве не погубило її душу.

 ІЦо ж це за світ, говорить невблаганна брехтівська логіка, у якому кожен добрий вчинок обертається для людини нещастям, світ, у якому найблагородніший прояв людської душі «доброта» – виявляється небезпечною, шкідливою, непотрібною, протипоказаною всьому укладу життя? Якщо це так, а це так, - до чорта такий уклад!

 І ще одна філософська притча - "*Кавказьке крейдове коло*”. Що може бути природнішим, ніж врятувати дитину, кинуту на дорозі серед пожарищ війни? Однак цього довго не розуміє чуйна по природі селянська дівчина Груше, тому що все природне протиприродно у світі, у якому вона живе.

 Що може бути природнішим, ніж віддати їй дитину, яку вона все-таки рятує і проносить через усі смути й іспити воєнного часу? Але якби не мудре рішення судді Аздака, бідняка-самородка з народу, випадково, на потіху латників, що став на годину вершителем доль, вона втратила б врятовану нею дитину назавжди. І знову той же висновок: світ, у якому всі неприродно, повинний бути перероблений.

 Однак Брехт відмінно розуміє, що перебудова звичної системи життя, лікування соціальних хвороб — зовсім не проста операція. І як ні парадоксально, найбільші труднощі тут — позиція самих жертв цього світу, на голову яких обрушуються катастрофи: війна, нацизм, голод і убогість. Глибоко страждаючи в глибині душі за маленьку людину, що стала жертвою "кривавої плутанини", Брехт разом з тим пред 'являє йому твердий і вимогливий рахунок. Занадто часто в страху за своє життя і за своє копійчане благополуччя ця маленька людина погоджується миритися з усіма мерзенностями життя, занадто часто Людина перетворюється в істоту, іцо не вміє говорити "ні!".

 Вже у своїй ранній п'єсі "Що той солдат, що цей" Брехт показав, до чого приводить пагубна відсутність опору, ця небезпечна поступливість. Невміння вчасно сказати "ні" - джерело великих злочинів. Мільйони німців, спокушені обіцянкою реваншистського "раю", не зуміли вчасно сказати "ні" Гітлерові, і якою трагічною ціною заплатило людство за цю непрощенну пасивність!

 Театр Брехта учить важкому "мистецтву жити". Жити, ніколи не вступаючи в угоду зі своєю совістю, не скоряючи злу, не зваблюючи доводами "ганебної розсудливості". Театр Брехта — це безпристрасний суд совісті, це вирок усілякої духовної капітуляції, незалежно від того, чи капітулює великий Галілей чи неосвічена маркітантка Кураж.

 Класична драма Брехта "Матінка Кураж і її діти" малює трагічні плоди капітуляції людини перед злом світу. Можна згадати пісню про велику капітуляцію, яку співає військова торговка Ганна Фірлінг, на прізвисько Кураж:

"І, затаївши свої мрії,

З усіма в ряд крокуєш ти….

Наступить година, настане строк,

Адже людина – це ти, не бог - Краще промовчати!"

 "Краще промовчати" - от зрадницька суть обивательського здорового глузду, яким .живе Кураж, виправдуючи своє співробітництво з війною, раз вона неї годує. Кураж любить своїх дітей, вона хоче уберегти їх від війни. Але в той момент, коли вона перевіряє, чи не усучили їй солдати фальшиву монету, вербувальник веде на війну її першого сина. Занадто довго вона торгується за життя свого другого сина і втрачає і його.

 Навіть коли гине її улюблениця, німа Катрин, вона знову впрягається у свій візок і, так нічого не зрозумівши, знову шкутильгає за війною. Це приголомшуюче, страшне нерозуміння матінкою Кураж причин її трагедії могло показатися неймовірним і надмірним.

 Звичні естетичні рішення підказували необхідність бунта матері проти війни, що відняла в неї всіх її дітей. Але Брехт - жорстокий художник, далекий усякої патетики і сентиментальності:"Не важливо, прозріє матінка Кураж чи ні, важливо, щоб прозрів глядач ".

 Для Брехта театр не існував поза думкою, що спонукує до рішучих дій. Як змусити людей активно мислити? Треба змусити людську думку наткнутися на щось украй несподіване, "відчужене" від того, до чого людина звикла і чого вона чекає. Так брехтівський прийом відчуження змушує людину дивитися в корінь речей і, докопавши до істини, повставати проти зла

 У багатьох глядачів спочатку виникала думка, що Брехт робить логічну помилку: тільки що була картина, де Кураж проклинала війну, а в наступній сцені вона знову її захищає, немовби цього прокльону не було! Чи не природніше було би вести героїню по шляху її нещасть до фінального, очищаючого прокляття? Саме цього вимагала би в даному випадку класична арістотелівська поетика театру. Але Брехт недарма називав свій театр "анти-арістотелівським ".

 У цьому ж суть і брехтівського "Галілея". Ми усі звикли ледве не з дитинства до хрестоматійного "а все-таки вона крутиться". І раптом виникає Галілей без своєї знаменитої фрази. У чому ж справа? Виявляється, Галілей зовсім не символ гордого стоїцизму. Він відрікається від істини, він капітулює! Але чому? Він занадто закоханий у радості життя, у плоть? Може в цьому причина? А може, у чомусь іншому? А чи міг так вчинити, скажімо, я сам? І людина починає самостійно думати.

 Таким чином, мета досягнута.

***Жан Ануй***

 Творчість Ануя примикає до напрямку *інтелектуальної драми*, особливо впливовому у Франції в передвоєнні і воєнні роки, а також в перше десятиліття після закінчення другої світової війни. *Його п'єси - це майже завжди зодягнені в драматичну форму лабораторні дослідження тих чи інших загально філософських, найчастіше етичних проблем.* Герої творів Ануя ведуть гострі дискусії про наболілі питання суспільного життя, пов'язуючи філософський план п'єс з сучасністю. Інтелектуалізм і підкреслена актуальність творів Ануя включає його творчість в шукання європейського гуманізму нашого часу.

 Величезний резонанс в окупованому фашистами Парижі викликала постановка п'єси «Антігона» (1943), в якій звучали заклики не підкорятися насильству. Для цілого покоління французів вона стала уособленням героїчного Опору. Драматург відчув сучасний зміст легенди про Антігону і актуалізував її мотиви.

 Ануй в найзагальнішому, позачасовий і абстрактному плані трактує питання про право людини слідувати велінням морального імперативу аж до бунту проти держави. Драматург сприймав конфлікт особистості і держави як одвічний і нерозв'язний, його позиція метафізічна і саме тому суперечлива.

 Романтична тема подвигу, розпочата "Антігоною", буде підхоплена і розвинена стосовно до нових історичних умов в п’єсі "Жайворонок". У складній атмосфері післявоєнної Франції, коли ідеали Опору виявилися віддані, ідейні орієнтири Ануя поступово зміщуються вправо, в його драматургії наростають мотиви розчарування і скептицизму, а сам він все більше зживається з роллю постачальника поточного репертуару для театру Бульварів.

 ***Жан-Поль Шарль Емар* *Сартр* -** французький філософ, драматург, письменник. Сартр був одним із найвідоміших і найвпливовіших мислителів сучасності. У творах Сартра поєднуються літературні і філософські погляди. Він зосереджується на емоціях, уяві та природі особистості.

 Для філосоії екзистенціалізму, яку представляв Сартр, характерне трагічне світосприйняття, песимізм. Трагічне сприйняття світу поєднується з відповідальність людини за все, що відбувається, і утвердженням «дії і рішучого вибору» самої людини. Сартр досліджує поведінку героїв у кризовій ситуації. Його п’єси мають характер філософських парабол *(іносказання, притча морально-повчального змісту).*

 Драматург залишає свій песимізм, закликаючи бути мужнім і зрозуміти свою моральну відповідальність, виконати свій обов’язок перед історієй.

 В драмі „Мухи”(1942) на сюжет міфу про Ореста Сартр говорив про принижену, але нескорену Францію. Орест сприймався як герой Опору, Егісф – носій ідей нацизму, Клітемнестра – ідей коллабораціоністів. Орест звільнює Аргос від тирана. Проте мешканці міста звиклися із соромом і вороже сприйняли звістку про його загибель. Орест гостро відчуває свою самотність, свобода стає тяжким випробуванням. Свій подвиг він сприймає як шлях до самоствердження. Орест сповіщає про „сутінки богів”, передбачаючи майбутнє визволення Франції.

 Сартр не змінює філософії екзистенціалізму, він протягом творчості говорить про самотність людини у ворожому їй світі. Він захисник філософських екзистенціальних експериментів, які мають драматургічну форму. Так у п’єсі „За зачиненими дверима”(1944) герої Сартра живуть в ізольованому від світу просторі, кожен з них і кат і жертва. Джерело зла – сама людина. Драматург адресує свою сатиру всьому людству.

 Сартр – борець за мир та демократію. Коли він не розглядає театр як філософську лабораторію, він підходить до важливих проблем сучасності, створює живі людські характери, його „інтелектуальний театр” сповнюється поетичного дихання. У гостро психологічній драмі „Затворники Альтони” (1959) драматург попереджає про загрозу відродження фашизму.

 ***Драма абсурду: основні мотиви та художні особливості***

 На початку 50-х років у французькому театральному мистецтві заявив про себе новий напрям – мистецтво абсурду. Його основоположниками є драматурги, які живуть у Франції - це румун Ежен Йонеско та ірландець Семюел Беккет. П'єси драматургії абсурду ("антип'єса") ставилися в багатьох театрах країн Західної Європи. Позбавлені звичної логіки та здорового глузду спектаклі викликали бурхливу реакцію залу для глядачів і преси. Думки критиків різко розійшлися: одні проголошували мистецтво абсурду відродженням і оновленням театру, інші вважали його деградацією театрального мистецтва. Слідом за Іонеско та Беккетом прийомами мистецтва абсурду стали користуватися драматурги А.Адамов, Ж.Жене (Франція), Г. Пінтер (Англія) та ін. Вони не створили художнього маніфесту абсурдистської драматургії, художньо-естетичну спорідненість їхньої творчості виявили мистецтвознавці.

 Мистецтво абсурду – це модерністська течія, що прагне створити абсурдний світ, як відображення світу реального, для цього натуралістичні копії реального життя вишиковувалися хаотично без будь-якого зв'язку.

 В основу драми абсурду було покладено руйнація драматичного матеріалу.

 Своєрідне відношення до художнього простору – у п'єсах немає локальної та історичної конкретності, є тимчасовий хаос. Дія значної частини п'єс театру абсурду відбуваються в невеликих приміщеннях, кімнатах, квартирах, абсолютно ізольованих від зовнішнього світу. Піддається руйнуванню часова послідовність подій. „Акомунікабельність” персонажів перетворюється на розрив художніх зв’язків у драматичному матеріалі.

 Драма абсурду використовує різноманітні художні прийоми впливу на читача, серед них – розщеплення особистості на кілько осіб, відображення сновидінь, використання гіперболи, метафори. гротеску, фантастики, божевільних ідей.

 ***Ежен Іонеско*** — визнаний метр французької літератури, один із засновників драми абсурду, письменник, в якому співвітчизники вбачають «їдкого спостерігача, безжального колекціонера людської глупоти й зразкового знавця дурнів». Стрижнем його п’єс байдужість повсякденності й туга за сенсом буття та справжнім життям.

 У п’єсі Е. Іонеско «Носороги» показана дивна історія перетворення людей на носорогів. Написана 1959 року, вона відобразила суттєві особливості розвитку людського суспільства (поза межами часу і простору). Справді, у "Носорогах" розігрується драма самотності особистості, індивідуальної свідомості у зіткненні зі суспільним механізмом. Іонеско стверджує, що ідея має ціну і сенс, доки вона не полонила свідомість багатьох, бо тоді вона стає ідеологією. А це вже небезпечно. „Тоталітаризм свідомості”, невілювання особистості веде до вживання одних лише мовних кліше і, як правило, до втрати людського обличчя, до перетворення на потворних носорогів.

 У популярній п’єсі ***С. Беккета*** „Чекаючи на Годо” (1952) змальовано життя, позбавлене будь-якого змісту, життя. в якому час зупинився: „Ніщо не відбувається, ніхто не приходить, ніхто не йде геть”. У п’єсі немає сценічної дії, відсутні події, а є лише ситуація чекання. Абсурд стає не тільки змістом, але і художньою формою вистави. Тут панує ідея людської екзистенції (існування) в абсурдному, хаотичному, дизгармонійному світі.

***Жан Жене «Служниці»*** *Жан Жене* (1910-1986) - французький письменник, поет і драматург. Свою літературну творчість він починає в 1940-х роках. Його перші твори зачіпали такі делікатні теми, як гомосексуальність і злочинність.

 Творам Жене притамана складна форма, видовищність. «Служниці»(1946), «Негри» (1959), «Ширми» (1966) та ін. Навіть звертаючись до актуальних тем соціальної нерівності, расових протиріч, класової боротьби, Жене прагне перетворити свої п’єси у фантасмагорії, поетизує насилля, прагне викликати у глядача стан трансу, емоційного потрясіння, відволікти від сучасних проблем.

 Одна з найвідоміших п’єс Ж.Жене ***„Служниці***” — зовсім не банальна кримінальна історія двох сестер-служниць, що задумали отруїти свою хазяйку Мадам. Це піднесена п'єса про трагізм буття, про зіткнення мрії і реальності. Чуттєва надривність, закутки підсвідомості, внутрішнє бачення, сліпуча відвертість та особистісна приреченість, притаманні цьому автору.

 П`єса переповнена підсвідомими бажаннями; вона про гноблення аристократією прислужників, тихе божевілля двох служниць, що духовно задихаються у жорстокості своєї господарки, про смерть як звільнення або вбивство як життєву потребу, про тісне людське плетиво ненависті і потреби, любові та огиди, обожнення та взаємоприреченості.

***«Сердиті молоді люди»*** — назва групи англійських письменників, які виступили у 1950-ті роки. Вони ввели в літературу тип молодої людини, що пробилася «нагору», зіткнулася з ворожим середовищем і зазнала розчарування через своє банальне життя. Одна з головних тем «сердитих молодих людей» — нонконформізм.

 Спільним для романів і драм «сердитих молодих людей» є місце дії — англійська провінція. Головним, що об'єднує «сердитих» письменників, є їхній герой, що став новим літературним типом. Це молода людина (найчастіше за все — плебей), яка здобула освіту і «пробилася» до нового середовища, ворожого для неї. Герой «сердитих» розчарований своїм сірим буденним життям, незадоволений своєю роботою, «повстає» проти суспільства, в якому йому не знаходиться місця.

 Проте нонконформістський бунт «сердитого» героя нерідко завершується конформізмом, сімейним і суспільним благополуччям, життєвими компромісами, примиренням із соціумом, проти якого повставав.

 *Дж. Осборн* (1929 – 1994) - англійський драматург, сценарист, актор, один з лідерів літературного руху «сердиті молоді люди». Популярність Осборну принесла п'єса *«Озирнись у гніві»* (1956), яка викликала найсильніший суспільний резонанс і «назавжди змінила обличчя британського театру».

 Дж. Осборн у своїй драмі «Озирнись у гніві» у сценічній формі відобразив інтереси майже семи мільйонів молодих англійців у віці від двадцяти до тридцяти років»), стосунки героя і суспільства, психологію післявоєнної молоді.

 Осборн створє образ нового героя Джиммі Портера, котрий відкрито критикував суспільство й емоційно вихлюпував свій гнів на великі та малі проблеми. П'єса відкрила нову сторінку в історії англійського театру під назвою «драма нової хвилі».

 Філософія Портера позначена явним впливом філософії екзистенціалізму, філософії аутсайдера, особистості, що поставила себе поза суспільством. Люто нападаючи на мораль, заперечуючи релігію, традицію, кастову систему (Портер ненавидить родичів своєї дружини, вихідців із верхівки середнього класу), затаврувавши все ненависним словом «фальш», Портер засліплений гнівом.

 1960-і роки принесли драматургу багато удач: «Непідсудні справа» (1965), як вважають багато критиків, найкращий його твір; «Патріот» (1966), «Час - сьогодення» та «Готель в Амстердамі» (обидві - 1968). Однак ці п'єси відзначені наростаючим відчуттям безплідності мрій, безглуздості усіляких зусиль. Відчуженість героїв Осборна від суспільства приводила до трагічного результату: товариство «поглинало» їх, підпорядковував собі і в кінцевому підсумку ламало. Сил і бажання на бунт ставало все менше. «Почуття відчуженості» (назва п'єси 1973) опановувало його персонажами, з особливою силою позначившись в драмі з промовистою назвою «Подивися, як все руйнується» (1975). У кінці життя Осборн відійшов від театру.

***Гарольд Пінтер***

 Гарольд Пінтер автор 29 п'єс. Почавши, як і "сердиті молоді люди", з критики, Пінтер йде в крихкий внутрішній людський світ. У нього соціальні зіткнення постають на іншому рівні - інтимному, психологічному.

На Заході п'єси Гарольда Пінтера зберігають свою популярність протягом півстоліття***.***

П'єси Пінтера оповідають про самотність, роз'єднаності людей, про лицемірство, про приниження особистості. Людина у Пінтера не справляється з життям.

 У його п'єсах мало дійових осіб. Часто їх двоє-троє. Автор описує ту ж роз'єднаність людей, що і Беккет.Проте, на відміну від беккетівських героїв, герої Пінтера не-абстрактними, вони існують не в порожнечі, а в конкретному світі.

 У героїв Пінтера між собою немає нічого спільного, хоча вони можуть бути пов'язані родинними узами: батько - син або чоловік - дружина. Знову роз'єднаність. І ця роз'єднаність залишає героїв в розгубленості. Вони не тільки бідні, але ще й самотні, і нікому не потрібні.

 І на цьому тлі роз'єднаності, якогось прихованого горя (герої самі не кажуть, що вони нещасні, тільки відчувають - щось не так) раптом з'являється агресивний герой, невідомо на що здатний. На все?

 У Пінтера два типи п'єс: *п'єси-роздуми і п'єси, де герої діють, тому що хтось або щось їх штовхає до дії.*

 Вони дивні - ці пінтеровскі герої. Вони не завжди можуть висловити свої думки і не завжди хочуть. Тому п'єси Пінтера цікаво грати і ставити. Він майстер недоговореного.

 Пінтер шукає відповідь на головні питання, які ми ставимо перед собою: про сенс життя, про мужність мовчання і самотності, про чесність, у тому числі про чесність художника.

 П'єси Пінтера загадкові. Вони сповнені пауз, уривчастих фраз, які як би позбавлені логіки. Але за цими нескладними фразами проступає сенс сценічної драми.

 Пінтера іноді називають абсурдист, тому що його герої, як і герої театру абсурду, приховують таємницю. Але ці герої відрізняються від протагоністів п'єс Беккета і Іонеско, у них є своя біографія, минуле, сьогодення, а іноді й майбутнє.

 Пінтер майстер підтексту.

 Мистецтво слова, багата мова, паузи, які створюють атмосферу мовчання навколо героїв, - все це охороняє їх внутрішній світ Протагоністи, що населяли п'єси Пінтера п'ятдесят років тому, впізнавані і в нових п'єсах, їх експозиції залишаються вельми невибагливими, рушійні імпульси - колишніми.

 Зазвичай фабула п'єс Пінтера проста: обід, зустріч двох-трьох людей, сімейної пари або сімейних пар. Але під покровом щоденного життя - прірва; автор зламує закриті кімнати, де панують пригніченість, пригнічення, утиск. Героями керують страх, відчуження, в них дрімає передчуття насильства. І раптом проблискує гумор і розряджає напружену обстановку. Тому актори і люблять п'єси Пінтера. Вони кажуть, що у нього завжди є що грати.

 У 2001 році в Лінкольн Центрі в Нью-Йорку під час фестивалю Гарольда Пінтера дали в один вечір дві п'єси. Хоча їх розділяють більше сорока років, герої залишилися тими ж.

 В "Кімнаті" (1957) - на сцені подружня пара: Роз і Берт. Роз подає сніданок чоловікові і починає нескінченний монолог. Створюється враження, що Берт відповідає на звинувачення, на скарги, на критику. Насправді він мовчазний. Вона говорить про погоду, про його роботі... І все ж глядачеві неспокійно. Він відчуває, що під загальними фразами ховається якась загроза, що героїня приховує своє минуле.

 В"Святкуванні" (2000) дві пари відзначають в ресторані день народження, виголошуються промови, розливається шампанське. Але починаються взаємні звинувачення, образи, виявляється подружня зрада ...

 В"Німому офіціанта" найняті вбивці сидять у підвалі, намагаючись з'ясувати, чому один повинен убити іншого ...

 В "Колекції" дві пари так і не можуть з'ясувати, що ж все-таки відбулося в Лідсі, де під час демонстрації колекції одягу дружина випадково опинилася в сусідньому номері з іншим чоловіком. Тепер чоловік нав'язує себе в друзі цьому чоловікові. Глядачі проводять годину в очікуванні, коли ж проллється кров. Вона не ллється ...

 В "Пейзажі" чоловік і дружина ведуть два монологи, в яких все: любов, ненависть, розчарування, скарга. Але їх монологи так і не стають діалогом ...

 П'єси Пінтера завжди співзвучні часу, його герої - проекція існуючого порядку речей. З'являється страх, вони передають страх, з'являється ксенофобія, вони, незалежно від їх соціального стану, стають расистами. Наявність вкрай правих елементів - фатальна риса сучасного суспільства, і Пінтер не перестає попереджати про небезпеку фашистської ідеології, про підпорядкування та пригніченні слабкого, але і про згоду слабкого на подібне звернення (п'єса "Сторож").

 У Пінтера є і політичні п'єси. Одна з них, "На дорозі" (1984), розповідає про тортури в турецькому Курдистані. Драматург надавав їй велике значення, сам виконавши головну роль.

 Пінтер використовує в своїх п'єсах ситуації парадоксальні і розробляє їх з властивою йому скрупульозністю, досліджуючи різні психологічні варіанти поведінки персонажів, виявляючи їх глибинні бажання і рух душі.

 Одне з найбільш популярних і характерних для творчості драматурга творів - «Сторож». У цій п'єсі письменник показує розпад людської особистості, кризу її в сучасній англійської дійсності.

 Алегорично гротескові, то витончено психологічні п'єси Гарольда Пінтера – англійський варіант «театру абсурда». Такі певні прикмети стилю: алогізм діалогу, зведеного до формальних елементів мови; слово, яке є чи не засобом спілкування, а перешкодою до нього; метафізичне оцепеніння, в яке занурені люди. Однак вплив абсурдизму на англійську драматургію і театр носить все-таки обмежений характер. Смак до парадоксу, до гротескного перетворенню дійсності, здавна властивий англійській художній традиції, не означає в більшості випадків розриву з реальністю. Драматургія Пінтера не складає в цьому смислове виключення.

 ***Інтелектуальна драма Макса Фріша і Фрідріха Дюрренматта***

 У творчості швейцарських драматургів Фріша і Дюрренматта розвиваються форми «інтелектуальної драми», драми ідей. Широко застосовуються в їх драматургії принцип «художньої параболи», характерний для Бертольта Брехта: вігадані країни і міста стають моделлю дійсно існуючих – в них відбуваються ті ж події, виникають ті ж конфлікти, що і в реальному жітті, тільки конфлікти ці сконцентровані і художньо загострені. Фріш частіше звертається до жанру драми, а Дюрренматт пише в основному комедії. Трагічні події в Европі, пов'язані з пануванням гітлеризму, повоєнна ситуація, зростання добробуту буржуа і одночасно втрата ним духовності, взаємини особистості і буржуазної держави – всі ці проблеми проаналізовані драматургами. Дюрренматт часто буває більш песимістичний у своїх иисновках, ніж Фріш, в більшій мірі вірить в перемогу гуманістичного в людях. Комедії Дюрренматта в більшості своїй виявляються на ділі – трагікомедіями.

***Макс Фріш.*** *Суть* поетики драматурга – аналіз.

Основна проблематика його драматургії:

* проблема формування ідеології фашизму,
1. аналіз взаємовідносин особистості і суспільства в умовах миру,
* проблема збереження індивідумом вірності самому себе, своїм моральним засадам.

 Автор зосереджується на психологічних проблемах.

 Одна з найвідоміших п’єс „Бідерман і підпалювачи”(1958). Присвячена розвінчуванню обивателів. „Я маю право не думати”, – каже головний герой. Бідерман. Він підприємець(представник середнього бізнесу), боягуз і мещанин. Твердих принципів у нього не має. Він вважає, що з усіма можна домовитися. У місті починаються пожежі, хто підпалювач – невідомо. Бідерман пускає до себе у будинок незнайомців. Коли він розуміє, що ці незнайомці і є підпалювачі, він не тільки не бореться з ними, а й сам їм допомагає.У фіналі незнайомці зникли, щоб продовжувати свої злочинні справи і далі, а будинок Бідермана палає разом з іншими. Висновок: завдяки мовчазному попустительству таких, як Бідерман, приходять до влади фашистські диктатори і здійснють злочини проти людства. Якщо соціальна характеристика Бідермана зрозуміла, то роль підпалювачів – символічна, це представники кіл, близьких до фашизму.

 В інших п’єсах – “Граф Едерланд”(1961), „Біографія”(1967) Фріш зосеред- жує увагу на особистості, на герої, який стає „антигероєм”, визнаючи свою неспроможність перед суспільством, перед самим собою.

 ***Фридріх Дюрренматт*** *(1921 – 1990). Суть поетики драматурга – гротеск і відчуження, він наслідує естетику брехтівського епічного театру.*

 У п’єсі «Візит старої дами» заради власних благ звичайні обивателі вбивають одного з подібних собі. Дія відбувається у вигаданому місті Гюллені. Все, що тут відбувається звичайне. Звичайним стає і вбивство. Обивателі не тільки пасивно спостерігають, як здійснюється злочин, вони сприяють йому і виправдовують себе демагогічними розмовами про совість, обов’язок, а насправді рятують свою шкіру і здобувають матеріальні блага. Оточення мільйонерші Клари автор зображує сатиричними фарбами – це і чоловік-маріонетка, і громили-охоронці, і кастрати. Гюлленці у порівнянні з ними – зразок благопристойності, які вміють своєчасно затулити на все очі.

 Дюрренматт у творчості звертається до прийомів маріонеткового театру. У його *п’єсах немає дидактики, вони лише демонструють ту чи іншу ситуацію, а висновки читач робить самостійно.*

 У п’єсах Дюрренматтазвучить мотив зневіри у людину. Проблема позитивного героя у його творчости свідомо виведена за скобки.

 ***Федеріко Гарсіа Лорка*** (1898—1936) — іспанський поет, драматург, літературознавець, музикант, засновник пересувного театру «Ла-Баррака».

 Лорка сміливо виступав з антифашистською пропагандою, за що був заарештований і 19 серпня 1936 р. розстріляний. Ім’я поета в Іспанії стало символом любові до батьківщини, до людини, його поезія вважається найвищим виявом гуманізму. У своїй творчості Лорка експериментував з різними жанрами. Його ліричні твори ритмічно наближені до музичних, у них збережені фольклорні традиції.

 Початок новому етапу в драматургії Лорки поклала трагедія «Криваве весілля» (1933). Тема кривавої помсти за ображену честь, улюблена в іспанському класичному театрі, хвилювала поета вже давно. Багато віршів присвячені їй в «Циганському романсеро». Але в п'єсі ця тема здобуває набагато більшого широкого соціального звучання.

 Своєрідність трагедії Лорки полягає насамперед у тім, що соціальний підтекст майже не одержав вираження безпосередньо в сюжеті й тому визначає поводження героїв лише опосередковано.

 Художник-гуманіст, Лорка виділяв любов як найвище й прекрасне людське почуття, у якому з найбільшою повнотою виражається людське в людині. Проходження законам природи, по думці Лорки,- вищий моральний принцип. Однак сучасне суспільство не тільки зрадило забуттю природні підстави людських відносин, але, більше того,- висунуло нові критерії людських учинків, що спотворюють природу людини й рішуче їй суперечні. Спонуковані цими нормами моральності люди з неминучістю приходять до перекручування й порушення законів природи, а це спричиняє трагедію

 Широко відома і трагедія Лорки «Йерма» (1934). Йерма (у перекладі з іспанського це слово означає «марна», а стосовно до землі також і «пустище») вийшла заміж за заможного селянина Хуана, вийшла безі любові, але мріючи про материнство. Однак дитина народжується тільки в любові, говорив Лорка в п'єсі «Коли пройде п'ять років...».А саме любові й немає! Правда, Йерму любить простий і веселий пастух Віктор, та й неї тягне до нього, але вона не може й не хоче переступати закони честі, що вимагають від її подружньої вірності; вона відрікається від цієї любові «у гріху». У пориві розпачу героїня вбиває чоловіка

 Знову, як і в «Кривавому весіллі», під поверхнею бурхливих пристрастей у трагедії драматург виявляє соціальний фундамент; знову джерелом трагедії героїв виявляється порушення ними закону природи. Протиприродним, по думці Лорки, є вже самий шлюб, заснований не на любові, а на розрахунку, нехай навіть цей розрахунок і позбавлений користі. У цьому трагічна провина Йерми.

 Свою трагедію Лорка написав у форми древньої грецької трагедії. Із цією метою він увів, наприклад, хор, роль якого, як і в античній трагедії,— даватиме оцінку тому, що відбувається на сцені. У п'єсі Лорки таким хором виявляються сільські пралі. Ще більш рішуче, ніж в «Кривавому весіллі», Лорка насичує «Йерму» деталями побуту, селянської психології, стримуючи романтичний пафос протиборчих пристрастей.

 ***Реальний та ілюзорний світ в п`єсах італійського драматурга Луїджі Піранделло («Шість персонажів у пошуках автора»)***

 *Луїджі Піранделло* (1867 – 1936) — італійський письменник і драматург, лауреат Нобелівської премії 1934 р. Один із найвидатніших письменників Італії XX ст., прозаїк-філософ, реформатор європейського театру.

 Головні теми його творчості: порожнеча й абсурдність життя, нікчемність «маленької» людини, ілюзорність існування, неможливість осягнути істину, оскільки вона багатолика та мінлива, як сама людина. Життя людини, як вважав Піранделло, — це трагікомедійний спектакль, у якому люди-актори носять маски, що не відповідають їхньому справжньому «Я». Свої погляди на літературу письменник виклав у 1908 р. в есе «Гумор» і «Наука та мистецтво». У романі Піранделло «Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль» (1904), що приніс письменникові успіх і визнання, його літературний стиль набув викінченості.

 Після Першої світової війни Піранделло виступив як реформатор італійського та світового театру, знехтувавши традиційною формою і висунувши нові філософські теми та проблеми.

 У деяких драмах Піранделло подає філософське розкриття трагічного зіткнення «обличчя та маски» «Генріх IV» (1922), ілюзії та дійсності «Життя, яке я тобі даю (1924); вигадки та дійсності «Кожен на свій лад» (1924).

 У 20-х pp. Піранделло створив цикл п'єс «Оголені маски» — вершину своєї драматургії. Найзнаменитіша із його п'єс — по суті, маніфест нового театру — «Шість персонажів у пошуках автора». У передмові драматург говорить про те, що хотів показати, як співвідносяться мистецтво та життя, уява та дійсність у процесі творчості, про те, що тільки мистецтво безсмертне.

 На сцені актори репетирують іншу п'єсу Піранделло — «Гра інтересів». Тут письменник цитує себе, іронізуючи з власної творчості. Несподівано у зал входять шість персонажів у масках — Тато, Мати, Син, Пасербиця, хлопчик і маленька дівчинка. Усі вони — герої недописаної п'єси і, пристрасно бажаючи реалізуватися, шукають автора. Тато розпочинає розмову з Директором театру про суть театрального мистецтва та його форми, доводячи тезу самого Піранделло про те, що реалістичний «шматок життя» як предмет мистецтва неможливий. Шість персонажів — це наче душі людей, котрі шукають конкретного втілення, їхній автор якось вигадав сюжет, але не поспішав писати текст. І ось тепер, перервавши репетицію, персонажі вимагають сценічного втілення їхньої життєвої драми

 Усі з'ясовують мотиви власних вчинків, і виявяється, що кожний факт можна тлумачити по-різному. Тато покинув Матір зі шляхетних міркувань, щоби зробити щасливими двох люблячих людей, котрі його, до речі, ненавиділи. Натомість Мати впевнена, що він її просто хотів позбутися. Пасербиця мститься Татові, вважаючи його винуватцем свого падіння, але Тато своє хвилинне плотське бажання не вважає гріхом. Конфлікт закінчується тим, що дівчинка потонула у басейні, а хлопчик, побачивши це, застрілився. І Директор, і актори задоволені «розказаною п'єсою», але на їхній жах діти померли по-справжньому. Життя і гра настільки взаємопереплелися, що роз'єднати їх може тільки смерть. Директор, нічого не розуміючи, гасить світло і втікає, а недовтілені чотири персонажі, з-поміж яких двоє вже мертві, продовжують свій фантасмагоричний хід по театрі.

 Очевидно, Піранделло перейшов від прози до драматургії тому, що саме принцип перевтілення, що лежить в основі акторської гри, міг найповніше виразити уявлення письменника про багатоликість людини та сплав реального і фантастичного буття, про ілюзію, яка тільки на сцені, під час спектаклю, виявляється реальнішою за саму дійсність.

 В основі театру Піранделло — його розуміння життя та людини. Два складники його театру — це інтелектуально-філософська драма й умовний гротескний балаган, а новаторство драматурга полягає в тому, що він відмовився від двох звичних для європейської драматургії речей: розкриття характерів і послідовного розвитку сюжету. Піранделло остаточно *замінив реалістичну драму на драму ідей.* Багато його прийомів стали основою театральної мови XX ст.

**Едуардо Де Філліпо** (1900-1984) - видатний актор, режисер, драматург – користувався любов`ю і повагою своїх співвітчизників.

 Важко віддати перевагу якійсь одній стороні багатогранної творчої діяльності Едуардо Де Філіппо - акторської, режисерської або драматургічної. Кожен його спектакль - це урок правди реалістичного мистецтва, простоти артистичного стилю, невтомних художніх пошуків, важких і в той же час щасливих, урок професійної та громадянської чесності .

 Едуардо Де Філіппо створив живий літопис сучасної Італії Його комедії входять до ряду кращих творів італійської драматургії: «Мистецтво комедії» (1965), «Циліндр» (1966),«Контракт»(1967), «Монумент» (1970), «Іспити не закінчуються ніколи»(1973).

 „В основі моїх п'єс зазвичай лежить конфлікт між індивідуумом і суспільством, - казав драматург. - Дія починається з якогось емоціонального вчинку: реакції на несправедливість, святенництво, з обурення над застарілими законами. Ідея, тема втрачають для мене інтерес, якщо вони незначні, якщо вони не мають соціальної користі ...

 Особливе місце серед них займає п'єса „Мистецтво комедії”, котра висловила естетичне кредо Де Філіппо. У цій п'єсі-маніфесті втілився людський і літературний досвід художника, виявилася висока громадянська вимогливість, що пред'являється їм до мистецтва.

 Герой комедії, Оресте Кампезе, капокоміко бродячої театральної трупи, просить допомоги у префекта Де Каро, щойно призначеного в один з провінційних італійських містечок. В їх бесіді стикаються дві контрастні, непримиренні концепції взаємин мистецтва і життя. Де Каро бачить в театрі лише засіб розваги. Його лякає і обурює сувора правда слів старого актора, що захищає призначення мистецтва як «дзеркала людського життя», який стверджує громадянську функцію театру.

 Де Філіппо дає неочікуваний поворот сценічної дії. В руках актора Кампезе виявляється список осіб, яких новий префект, ще не знайомий ні з ким в цьому місті, повинен сьогодні прийняти. Кампезе обіцяє префекту надіслати замість намічених відвідувачів своїх акторів, переодягнених і загримованих: чи зможе тоді префект відрізнити «істину» від «удавання?» Мова йде не про проблему «удаваного і реального». «Якщо я наважуся надіслати сюди своїх акторів, я це зроблю лише з метою визначити, чи приносить театр користь своїй країні чи ні. Це будуть не «персонажі в пошуках автора», а актори в пошуках авторитету».

 У другому акті перед префектом проходить низка людських осіб і доль: міський лікар, парафіяльний священик, сільська вчителька, старий аптекар ... Все глибше розкривається в цій тривожній комедії конфлікт між бюрократичною системою буржуазної держави і світом простих людей, котрі намагаються відстояти свої права. Герої Де Філіппо прагнуть свободи і справедливості, не хочуть визнавати бездушних законів, відкидають порожню демагогію.

 Завіса падає – драматург надає публіці самій вирішувати, чи були людські долі, з якими вона познайомилася, плодом фантазії акторів або явищем реальної суворої дійсності.

 Комедії Де Філіппо, завдяки своєму гуманістичному пафосу, реалізму і народності, набули великої популярності і за межами країни, стали одним з явищ сучасного світового театру.

 У перше післявоєнне десятиріччя в зарубіжному театрі відбуваються великі зміни. Виникають нові течії, з´являються нові імена. Йдуть з життя видатні драматурги, лауреати Нобелівської премії: у 1946 — німець Гергарт Гауптман, у 1949 бельгієць Моріс Метерлінк, у 1950— ірландець Бернард Шоу, у 1953 — американець Юджин О´Ніл. 1956 пішов із життя Бертольт Брехт. У драматургію приходять нові особистості й нові течії.

 У Франції на провідних ролях продовжує перебувати інтелектуальна драма (Ануй, Кокто), у контексті якої розвивається екзистенційний театр (Камю, Сартр). На початку 50-х років народжується театр абсурду, виникнення якого пов´язують з паризькими прем´єрами п´єс Е. Іонеско «Голомоза співачка» і С. Беккета «Чекаючи на Годо».

 В Англії народжується нова течія — *«сердиті молоді люди»,* що об´єднала молодих драматургів Джона Осборна («Озирнись у гніві», «Комедіанти», «Лютер»), Шейлу Ділені («Смак меду»), Брендана Біена («Смертник», «Заручник»), Арнольда Уескера («Коріння», «Кухня»), Джона Ардена («Живіть як свині»).

 ***У Німеччині (ФРН) з´являється так звана «документальна драма».*** Вона прагла осмислити недалеке минуле країни, проаналізувати коріння фашизму, умови виникнення психології конформізму та філософії людиноненависництва. На документальному матеріалі були написані п´єси «Намісник» Рольфа Хоххута (в ній показано, як фашисти проводили акції з ліквідації євреїв), «Справа Роберта Оппенгеймера» Хайнера Кіппхардта (драма є обробкою матеріалів допитів знаменитого американського фізика, діяльність якого пов´язана з розробкою атомної бомби), «Толлер» Танкреда Дорста (п´єса присвячена драматургові-експресіоністу Ернсту Толлеру, який 1918 року очолював Центральну раду баварських робітників). Найвизначнішим представником німецького документального театру був Петер Вайс, автор п´єс «Марат-Сад», «Дізнання», «Гельдерлін».

***Петер*** ***Вайс*** (1916 – 1984 ), німецький письменник. П'єси П. Вайса з'являються на основі *документальних драм* Хоххута і Кіппхардта. У 1934 його родина емігрувала з Німеччини, а з 1939 живе в Швеції. Був художником і кінорежисером. Літературну діяльність почав «мікророманом» «Тінь тіла кучера» (1960), написаним в дусі експериментів французького «нового роману». У романах «Прощання з батьками» (1961), «Точка втечі» (1962), «Розмова трьох, що йдуть» (1963) описані негаразди життя емігрантів. Двоїстість задуму п'єси «Переслідування і вбивство Жана-Поля Марата, представлене акторською трупою госпіталю в Шарантоні під керівництвом пана де Сада» (1964) дала привід для різних сценічних її тлумачень в театрах різних країн. Виявляючи інтерес до особливого жанру, в якому перероблені в художню картину безпосередні документи, Вайс написав антифашистську п'єсу «Судовий розгляд» (1965, російський переклад 1966), побудовану на справжніх матеріалах процесу над злочинцями Освенцима.

 У творчості Вайса на різних етапах відбилася відсутність у нього послідовних ідейно-політичних позицій. Імперіалізм США викривається в п'єсі «В'єтнамська дискусія». Сатиричне зображення сучасного буржуазного суспільства відрізняє п'єсу «Про те, як пан Мокінпотт від своїх злосчастий позбувся» (1968). В 1970 році він випустив п'єсу «Троцький у вигнанні», що носить антирадянський характер.

 *П'єса-ораторія* «Дізнання» (1965) *Петера Вайса* присвячена в'язням і жертвам Освенцима. Драматург ставить питання про жорстокість катів і пасивність жертв, про можливість опору. П'єса створена на основі справжніх документів; жанр ораторії і ритмізована проза, якою вона написана, повідомляють, що відбувається особливий драматизм і масштабність. Вайс вважав, що краще виконання «Дізнання» – якщо актори не будуть нічого грати, а лише розкажуть про те, що трапилося. Таким чином, в «Дізнанні», на думку автора, повинні з'єднатися принципи документалізму і прийоми епічного театру.

 Після постановки «Дізнання» реваншистський і неонацистський друк обрушився на автора. Вайс відповів, що письменник не має права бути нейтральним, особливо якщо він пише на німецькій мові, і підкреслив, що прагнув перетворити «Дізнання» в суд над фашизмом.

 У жанрі документальної драми Вайс створив також «Пісню про лузітанське ляколо» (1967) – про фашизм в Португалії і «В'єтнамську дискусію» (1968) – про нелюдську політику США по відношенню до в'єтнамського народу.

 У 1964 році з'явилася драма Г. Вайса «Переслідування і вбивство Жана Поля Марата, розігране мешканцями безумного будинку в Шарантоні під керівництвом маркіза де Сада» - одна з найпопулярніших на Заході п'єс (відома більше під назвою «Марат-Сад»). У цій п'єсі пацієнти лікарні для душевнохворих розігрують історію вбивства Марата, видатного діяча французької революції 1789-1794 років. Йдеться про насильство, про створення держави в результаті перемоги революції, про терор і анархізм. Розігруючи епізоди з життя Марата, пацієнти клініки обговорюють їх зміст. Антагоністом Марата виступає маркіз де Сад.

 До певного висновку Вайс в цій п'єсі так і не приходить. Насильство і жорстокість, проявлені в революції, розуміються ним з анархічних позицій. У цьому пункті драматург повторює експресіоністів, для яких проблеми революційного терору теж були нерозв'язними. П'єса і за своєю стилістикою нагадує експресіоністську драму.

 Творчість П. Вайса посилила інтерес до документальної драми, до естетики експресіоністської драматургії. «Марат-Сад» – одна з найпопулярніших п’єс у сучасному західному сценічному мистецтві.

***Драматургія США***

 *Юджін О`Ніл – засновник північно-американської драми.*

 Центральною фігурою драматургії США в 20-і роки став О’Ніл. Юджин Гладстон О’Ніл (1888-1953) Всі його п'єси є соціально-філософськими драмами. Головна тема – трагедія втрати душі (або моральних витрат на шляху досягнення американського матеріального успіху). Драматург глибоко трагічного складу, він угледів в життєвій практиці свого суспільства євангельську тезу: „Яка користь людині в тому, що отримає вона весь світ і втратить душу свою?” “Любов під в'язами”(1924) – найзначніша його п'єса, в якій протест живого єства проти насильства і є джерелом основного конфлікту.

 «Любов під берестами» – драма в будинку Ефраїма Кебота. Глибинний мотив – влада власності над людьми, визначає соціально-психологічні колізії цієї драми. Час дії – 1850-ті роки, місце – одна з ферм Нової Англії. Це похмура стара будівля, перед яким схилилися два потужних в'яза. Вони «не тільки захищають будинок», а й пригнічують його, в них є щось «від виснажливих ревнощів, від егоїстичної материнської любові».

 Герої драми – 75-річний господар ферми Ефраїм Кебот і троє його синів: Симеон, Пітер і Ебін. Пружина сюжету – запекла боротьба за спадок. Сини міцні, кряжисті, трудяться на фермі батька. Драматург підкреслює зв'язаність їх вигляду з самою природою, в яку вони органічно вписані. Суворий Ефраїм Кебот придбав ферму в якості приданого від другої дружини, матері сина Ебіна. Всі троє жадають отримати свою частку ферми. Але коли після смерті другої дружини Ефраїм одружується втретє на молодій, чуттєвій і жадібній Аббі, старші, Симеон і Пітер, продають свої частки Ебін і подаються до Каліфорнії, заворожені золотою лихоманкою. Ебін вважає, що ферма повинна повністю належати йому, оскільки батько викрав її у матері, привласнив її гроші.

 Аббі вириває у чоловіка обіцянку, що той подарує їй ферму, якщо вона народить йому дитину. Аббі виконує вимогу, народивши дитину, але не від чоловіка, а від пасинка, Ебіна. Вона домоглася цього, імітуючи таємну пристрасть до Ебіна. Народження хлопчика, якого Ефраїм вважає своїм, призводить старого в захват. Він оголошує Ебіну, що позбавляє його прав на ферму. Аббі, здавалося б, досягає своєї мети. Але вона вже відчуває серйозний потяг до Ебіна і боїться, що тепер його втратить. Ебіну здається, що любов Аббі удавана, він загрожує відкрити батькові правду, а потім відправитися услід за братами до Каліфорнії. Перед загрозою назавжди втратити Ебіна Аббі вирішується на відчайдушний крок: щоб довести йому свою любов, вона вбиває дитину. Ебін викликає поліцію. Але, люблячи Аббі, він бере на себе частину провини, і їх обох заарештовують.

 Назва п'єси багатозначна: «пристрасть, потяг, любов». Пристрасті, сильні почуття рухають людьми.

 Драматург написав про згубну владу власництва, про антигуманну силу пуританських заборон, про велич чуттєвої любові.

 В творчості О’Ніла проявилась схильність до натуралізму, що підсилювалася в 20-і роки в міру того, як він підпадав під вплив фрейдизму. Але на початку 20-х років, у таких п’єсах, як «Кошлата мавпа» (1922), «Негр» (1923) та інших, засуджувалися корисливість, расизм і експлуатація.

 Драматизм, глибокий психологізм забезпечили п'єсам О'Ніла важливе місце в світовому театральному репертуарі.

 *Теннессі Вільямс* (1911 — 1983) американський драматург, лауреат Пуліцерівської премії 1948 року за п'єсу «Трамвай «Бажання»» та 1955 року за п'єсу «Кішка на гарячому бляшаному даху». Тенесі Уільямс - один із класиків театру ХХ ст. Багато його п'єс вважають шедеврами, як-от "Скляний звіринець", "Трамвай бажань".

 Теннессі Вїльямс – продовжує традиції соціально-психологічної драматургії, створює п'єси „поетичного реалізму”, серед яких істотне місце займає символ. Для нього характерна двоплановість дії. Коли конкретно-побутовий план доповнюється символічно-поетичним („Скляний звіринець”). Образи-символи допомагають краще зрозуміти внутрішній світ героїв і основний конфлікт драми.

 "Скляний звіринець" Теннессі Вільямс написав 1944 року, і п'єса одразу розпочала свою тріумфальну ходу по сценах театрів світу. Вона здобула премію нью-йоркських театральних критиків як краща п'єса сезону і не один рік була головним хітом Бродвею. Історія родини Вінгфілдів, про яку йдеться у творі, є своєрідним віддзеркаленням життя самого драматурга: його вічне бажання змін, пошуки свого місця у світі і, головне, що пронизує майже всі його твори, - бажання бути зрозумілим і щасливим.

 «Трамвай бажання» написана в 1947 році. П'єса про людські взаємини: про ставлення один до одного, про відносини люблячих людей, взаємовідносини подружжя. П'єса про те, як легко людина піддається умовлянням, як легко відмовляється від своїх цілей, від коханих, милих серцю людей. Про те, що насправді всіма нашими вчинками, прагненнями керує Бажання. Бажання любити, бажання ненавидіти, два таких різних на перший погляд поняття дуже легко переплутати і видати одне за інше. Насильство, ненависть, любов сімнадцятирічного юнака, байдужість власної сестри, знущання і помста її чоловіка - ось мала дещиця того, що відчуває на собі головна героїня п'єси, п`єси-каяття, п'єси-відчаю.

 *Артур Міллер* (1915 – 2014). Тема Міллера – особа і сучасне суспільство, соціальна природа людських трагедій в цьому суспільстві. Він прибічник реалістичного соціального мистецтва. Режисер Еліа Казан поставив дуже успішно його п'єсу „Всі мої сини”(1947).Одна з найвідоміших п'єс „Смерть комівояжера”, в якій образ головного героя став узагальнюючим. Головний герой, 63-річний комівояжер Віллі Ломен, – складний, багатогранний образ, сповнений загальнолюдської значущості. Оригінальна композиція п'єси – у ній переплелися минуле і сьогодення, реальний час і спогади героя. Драматург досліджує загальнолюдські проблеми сенсу життя, показує згубність ілюзій, які знаходяться в конфлікті з реальністю.

*Едвард Oлбі* (1925). Його драматургія відрізняється від Уїльямса і Міллера. Його п'єси несуть ідею бунту. Він драматург-еклектик, в його п'єсах і прийоми соціально-психологічних драм і театру „абсурду”. Tpагeдія самоти і бездуховності в п'єсі Едварда Oлбі “Bcе в саду” звучить на повну силу його таланту. Головна його тема – тема людської роз'єднаності.

 Одна з найвідоміших п'єс – «Хто боїться Вірджинії Вулф?», прем'єра якої у жовтні 1962 p. стала сенсацією. Це перша п'єса Олбі, поставлена на Бродвеї. Спектакль йшов упродовж 663 вечорів. Чимало театрів Європи здійснили постановку цієї п'єси. Е.Тейлор – зірка американського кіномистецтва – отримала «Оскар» за виконання ролі головної героїні в екранізації цього твору.

 Двоє чоловіків і дві жінки розмовляють, п'ють, мріють і вбивають свої мрії. Один із чоловіків, «безвольний» Джордж, відчуває, що світ рухається до того стану, коли вже «не знайдеться місця для музики», а ідеалом людини буде здоровань Нік, холодний учений, котрий будує надцивілізацію.

 П’єса досконало показує порожнечу сучасного світу, його беззмістовність, наповненість суто споживацькими, тілесними примхами, а не якимись вищими ідеалами. Джордж спершу викликає симпатію у читача і становищем жертви, і серйозним ставленням до життя, і небажанням продукувати лицемірство, і прагненням достукатися, „пробитися” до Ніка, налагодити контакт. Він здається єдиною людиною, яка ще має в собі щось людське. Бо Марта постає розбещеною, фривольною жінкою в літах, із схильністю до садизму; Нік –молодиком, який не проти зробити собі кар’єру через ліжко; а Хані – дурнуватим дівчам, яка ладна тільки притакувати. Вся ця ніч – абсурд, бо жоден з них не може достукатися до іншого, окрім як через силу чи знущання. Більшість їхніх розмов – пусті слова.

І ще одна дуже важлива деталь – пустка у душах цих персонажів спричинює й пустку їхніх сімей, майже заперечення інституту сім’ї, бо ж продовження роду є одним із головних його аспектів. Хані, як здогадується Джордж, щоразу завагітнівши, робить аборт, а від Ніка це приховує. А сам Джордж із Мартою просто вигадують собі дитину, граючись цим. Це небажання, а чи радше нездатність продовжитися у дітях чи не найкрасномовніше засвідчує абсурдність людського життя у сучасному світі.

 ***Широка популярність п`єс С. Мрожека***

 Тема абсурдності людського життя є провідною і у творчості одного з найпопулярніших європейських драматургів другої половини ХХ ст. – поляка Славоміра Мрожека. Його драми абсурду широко представлені в репертуарі багатьох театрів різних країн. Серед постановок його п’єс – «У відкритому морі», «Стриптиз», «Індик», «Смерть поручика», «Чарівна ніч» та ін. Найбільш виділяється, за визнанням польської критики, постановка п'єси «Танго» (1964), здійснена в 1965 році у варшавському «Сучасному» театрі, і «Емігранти» (1975) «Танго» – п’єса, надзвичайно характерна для творчості Мрожека. У трагікомічних, гротескно загострених ситуаціях в ній показано, до чого веде нігілістична відмова від соціально зобов'язуючих морально-етичних норм. Інтелектуали, які сповідують анархічний бунт проти «умовностей», виявляются в ході подій під владою убогого духом войовничого міщанина, - він підпорядковує їх своєю грубою, деспотичною владою. Побудова дії в «Танго» може служити наглядним підтвердженням висновку одного з польських критиків про те, що Мрожек «оголює абсурд в формах суспільного життя, коли вони виявляються відчуженими, коли вони стають самоціллю, але він оголює його за посередництвом логіки міркування, а не через її руйнування».

 ***Радянська українська драматургія***

 Радянська українська драматургія сформувалася на основі досягнень укр. драматургії кінця ХIХ – поч. ХХ ст., творчих традицій Котляревського, Квітки-Основ’яненка, Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого,Франка, Лесі Українки та ін. Засновниками української радянської драматургії виступили письменники – Іван Кочерга, Микола Куліш, Мирослав Ірчан, Іван Микитенко та ін. В той же час у становленні української радянської драматургії брали участь письменники старшого покоління – Степан Васильченко, Яків Мамонтов та ін.

 *Степан Васильченко* пише історичну драму „Кармелюк”(1917).

 *Яків Мамонтов* написав популярну п’єсу-сатиру на анархістів „Республіка на колесах”(1928).

 *Іван**Кочерга* звертається до теми національно-визвольного руху „Фея гіркого мендалю”(1926), у жанрі феєрії зображує події громадянської війни „Марко в Аду ”(1928).

*Мирослав Ірчан* створює образи нових людей – борців за соціалізм, підпільників „Бунтар”,” „Підземна Галіція”, драму „Плацдарм”(1932)

 Ліричність і романтична піднесеність притаманна творчості *Івана Дніпровського.* „Яблуневий полон ”(1926) **–** про духовний світ радянської людини, питання морального обов’язку перед народом.

 У середині 20-х рр. у драматургію прийшов ***Микола Куліш.***

 Творчість *М Куліша* — це багатогранне зображення побуту, психології, соціально-культурних процесів, інтелектуальної динаміки, світоглядних тенденцій в Україні перших десятиліть XX ст. Доля українського села й селянина, духовні пошуки інтелігенції, пріоритети й цінності нової генерації державних службовців, психологічна тенденції в робітничому середовищі, розмаїтість світоглядної палітри інтелектуалів, духовний стан столичного й провінційного міст, аспекти національно-історичного розвитку та перспективи України — таким виглядає зріз основних проблем Кулішевої драматургії.

 У характерах персонажів М Куліша узагальнено типові «больові точки» свого часу. Його герої помирають від голоду; будують комуну, тягнучись до світла життя; змінюють не тільки власне прізвище, але й своє національне єство, прагнучи просування в кар'єрі; шукають смисл свого й загальнолюдського існування; божеволіють і кінчають життя самогубством; зневірюються та знаходять у собі сили протистояти трагічним перипетіям долі; розмірковують над соціально-духовною долею України та світу. Кулішеві характери певною мірою історичні, бо в них осмислені провідні тенденції національної та вітчизняної історії.

 У його творчій постаті вдало синтезувалися досягнення національної художньої естетики й західної психологічної га формотворчої культури.

 М. Куліш, поділяючи фундаментальні художньо-світоглядні настанови Леся Курбаса, виходив з програмної естетичної домінанти, що «драматургія мусить весь час непокоїти, збуджувати, загострювати... проблеми і ніколи не пристосовуватись до міщанських смаків глядача».

 Найважливішою рисою таланту Миколи Гуровича Куліша є трагедійність світобачення, яке поступово перетворювалося на трагікомічне, трагіфарсове, що визначає тип сучасної культури взагалі.

 Майже вся драматургічна спадщина М Куліша входить до національної літературної класики, а п'єси «Народний Малахій» (1927), «Патетична соната»(1931). «Маклена Граса»(1933) входять до європейської та світової художньої скарбниці.

 Драматург М.Куліш плідно співпрацював з реформатором українського театру

Л. Курбасом. Обидва були репресовані в день 20-тої річниці Жовтня.

***Творчість М. Куліша – вершина української драматургії ХХ ст.***

 У*1929р. Іван Микитенко* написав „Диктатуру” на тему союзу селянства і робітничого класу. Конфлікт між куркулями-саботажниками і селянами і робітниками судно будівельного заводу розкриває життєву силу диктатури пролетаріату. (Цю п’єсу-одноденку Курбас перетворив на ораторію з 42 музичними партіями і створив сценічний шедевр).

 *Леонід Первомайський* „Комсомольці”(1929), *Юрій Яновський* „Завойовники”(1932) – розповідали про рев. боротьбу і побудову нового життя. Героїко-романтичний характер носить і народна драма Яновського „Дума про Британку” про боротьбу за радянську владу в Україні.

 *Олександр Корнійчук*у 1933р. написав героїчну трагедію «Загибельескадри»,успіх якої визначили*маштабність подій, індивідуалізація образів, яскраві масові сцени, драматизм.*

 *Основною темою укр драматургії 30-х рр. була проблема соціалістичного перетворення міста і села. Утвердження нових суспільних відносин. Ці теми відобразив І. Микитенко* **–** герої його п’єс працівники індустріальної промисловості «Дівчата нашої країни»(1932), ентузіасти науки і техніки «Кадри» (1930), носії нової моралі «Дні юності» (1936).

 Одним з найпопулярніших творів на цю тему став „Платон Кречет” (1934**)** *О.Корнійчука*.Філософія оптимізму і життєлюбства характеризують образ лякаря і вченого Платона Кречета, який став уособленням нової молодої інтелігенції.

І.Кочерга – *майстер створення складних сюжетів, гострих конфліктів, напруженної дії.* 1934р. створює п’єсу „Майстер часу”, в якаій яскраво *проявилися особливості манери драматурга – поєднання реального і фантастичного, „приземленого” і фантастичного, філософічність*.

 Серед історичних драм виділяються у 30-ті рр. „Свіччине весілля” І. Кочерги, „Богдан Хмельницький ”О.Корнійчука.

 У роки Другої світової війни було створено **„**Фронт”(1942) Корнійчука, яка критикувала архаїчні методи ведення війни, розповідала про мужність захисників Вітчизни, п’єсу Кочерги „Ярослав Мудрий” – народну епопею про героїчне минуле українського народу, про любов до батьківщини.

 У повоєнні роки військова героїка є однією з провідних тем в укр. Драматургії: „Генерал Ватутін” (1947)О.Дмитерка, „За другим фронтом”(1949), „Життя починається знову”(1950), „Київський зошит”(1963) Вадима Сабка та ін.

 У повоєнний час з’являються нові п’єси, які відображують соціалістичну дійсність. О.Корнійчук: драма „Макар Діброва”(1948) – конфлікт між творчим ставленням до праці і косністю, яскравий образ хазяїна життя – гірняка Донбасу Макара Діброви.

 Комедії „Калиновий гай” „В степах України” присвячені життю на селі, проблемам колективної праці, побуту і моралі звичайної радянської людини.

„Крила” – два стилі керівництва – творчий і догматичний. Романтичний образ крил – символ боротьби за світле майбутнє.

 У другій половині 40-х рр. у драматургії проявляє себе *Олександр Довженко***.** „Життя у цвіту” присвячена творчості видатного вченого Івана Мічуріна – чітка композиція, емоційна виразність, гостро-філософська насиченість. Драматична поема „Нащадки запорожців”(1953) зображує події колективізації, боротьбу між чиновниками-бюрократами та селянами-трудівниками.

 Життя села 50-60 рр. відображено в п’єсах *Миколи Зарудного* „Весна”(1954), „Веселка”(1958) та ін. *Драматургії Зарудного притаманні колоритність характерів, гумор, артистичність мови.*

 Морально-етичним проблемам сучасності присвячені такі твори: комедія В.Мінка „Не називаючи призвіщ” (1953) розвінчує кар’єризм. Драма Ю.Яновського „Донька прокурора” підіймає питання відповідальності батьків за долю своїх дітей, за ідейну та життєву позицію молоді.

 У 1961 р. *Олександр Левада створює віршовану філософську трагедію*„Фауст і смерть”на сюжет про політ людини до космосу і трагічну загибель вченого астрофізика. *Левада продовжує лінію філософської драматургії І.Кочерги.*

 *Досвід української класичної драматургії використовує у свїй комедії*„Фараони”(*1961)**Олександр Коломієць.* У п'єсах на тему Другої світової воєн („Голубі олені", „Кравцов") О. Коломієць досліджував людські долі, внутрішній світ своїх сучасників. Всупереч соцреалізмівському канону драматург використав модерністські засоби драматургічної поетики, зокрема різні види монтажних конструкцій.

П'єси О. Коломійця „Голубі олені" і „Кравцов" мають ознаки романтичної драми, зокрема особливо важливого значення надається мотивові любові чистої, щирої, а також ідеї жінки як берегині цього палкого почуття і вищих моральних цінностей. Будова цих творів мозаїчна (окремі сценки, короткі епізоди, рядки з листів чи телеграм). Характери дійових осіб наділені художньою умовністю.

Драматургі прагнуть до створення сильних характерів. У драмі *Михайла Стельмаха*  „Правда і кривда” (1964) – йдеться про боротьбу проти косності. У п’єсі О.Корнійчука „Сторінки щоденника” (1965) автор стверджує непримиренність до догм.

 Починаючи з середини 60-х, а особливо у період 1970-1980-х років, драматургія поступово звільняється від ілюстративності й описовості, казенного пафосу і засилля "виробничих" конфліктів. Дедалі виразніше вимальовується тенденція до відображення наболілих морально-етичних проблем, до всебічного мотивування людського характеру, драматичних ситуацій, драматичного конфлікту в цілому. Сильнішим стає потяг до дослідження психології людини, її духовних шукань.

 Морально-етична проблематика знаходить своє природне вираження у психологічній драмі. Однією з перших "повнометражних" драм у цьому жанрі є *"Кафедра" Валерії Врублевської.* Художньою знахідкою автора тут став образ завкафедрою Бризгалова – символ тієї жорстокої, бездуховної сили, яка покликана була маніпулювати людьми, їх свідомістю, перетворювати колег на слухняні, покірні істоти, що втратили власну гідність і власну совість.

 *Українські драматурги* ***«нової хвилі»***

 Етапним явищем у розвитку вітчизняного сценічного мистецтва стала творчість драматургів *„нової хвилі".* На соціально-культурологічному рівні вона втілила *перехід від соцреалістичної традиції до формування сучасної постмодерної драми*. У контексті суспільно-історичних процесів їй належала роль деміфологізації суспільства засобами мистецтва.

 Драматурги *„нової хвилі*" зосередили увагу не стільки на сюжетобудові текстів, скільки передусім на персонажі-протагоністі твору. Колізії переміщуються в площину індивідуальної свідомості героя, що сприяло домінуванню в *„нової хвилі"* внутрішньо-психологічного конфлікту. Світовідчуття «представників *„нової хвилі",* реалізувалось у формулі „герой - його внутрішній світ – суспільство». А це у контексті співставлення соцреалістичних п'єс та *„нової хвилі"* означало діаметральні зміни на рівні художньої структури текстів.

 На зміну віри у світле майбутнє прийшли почуття розгубленості, зневіри, приреченості, але водночас герої *„нової хвилі"* отримують шанс на болісне оговтання від тривалого летаргічного сну свідомості. Стилістика драматургії „нової хвилі" виформувала суспільно-рефлексивний тип драми, поява якої закономірно пов'язана з суспільно-історичними умовами кризової доби. Кризові тенденції, що почали спостерігатися в країні, викликали прагнення знайти причини соціальних тріщин. У п'єсах „молодих авторів" подія замінюється рефлексією героя, якому надається можливість самом у визначати пріоритети, не керуючись при цьому суспільними нормами. Саме тому у творах „нової хвилі" чутно багатоголосся, кожен із персонажів п'єс має право на власний індивідуалізований простір, свої погляди на життя і, що характерно, у текстах відсутні будь-які оцінки позицій героїв.

 Вітчизняні п'єси „молодих авторів" характеризувалися більшою рефлексійністю, суспільні процеси в них відображалися крізь призму внутрішнього світу героя. Звідси вмотивовується поява суспільно-рефлексивного типу драми, яка продемонструвала загальні соціально-економічні процеси на прикладі окремого персонажа або на основі внутрішньо сімейних стосунків.

 Поява драматургії *„нової хвилі"* не була випадковістю: скоріше можна говорити про свідому етико-естетичну ревізію, здійснену молодим призовом драматургів 80-х рр. XX ст. під впливом кризових культурно-історичних процесів у країні. Відсутність у сценічному мистецтві драматургів-професіоналів (за таких умов п'єси почали створювати письменники, які працювали в інших жанрах - прози, поезії, критики, художнього перекладу, дитячої літератури) зумовила потребу в формуванні нової когорти письменників. Для вирішення цієї проблеми була створена лабораторія молодих драматургів при Правлінні УТТ (1975 р.). Представники першого випуску лабораторії *(Я.Верещак, В.Фольварочний, Я.Стельмах, Л.Хоролець, А.Крим* та ін.), набувши належної фахової кваліфікації, проте емансипувавшись від владних ідеологічних настанов, і стали ядром „нової хвилі" у вітчизняній драматургії 80-х минулого століття.

 *Ярослав Верещак* театрознавець і драматург. Автор популярних п’єс, які йшли в багатьох театрах України, серед яких: "Восени, коли зацвіла яблуня..."(1976), Банка згущеного молока" (1982), "Королівський особняк" (1987). У 1990 році випустив збірку п'єс «Імпровізація».

 Сьогодні Я. Верещак є головою Всеукраїнського благодійного фонду "Гільдія драматургів України".

 *Лариса Хоролець* актриса, театральний педагог, драматург, авторка п'єс «Мені

тридцять»(1978) «Третій» (1981), «В океані безвісті» (1987) та інших.

 *Васи́ль Фольва́рочний* український поет, прозаїк і драматург. «Не проспати роси» (1976), «Вода з отчої криниці» (1978), «Дитячі забави» (1988), збірники п'єс: «Спокуса», «Пересолений мед» (2000).

 *Анатолій Крим* – відомий український письменник, драматург, сценарист. А.Крим – лауреат багатьох літературних премій, чи не єдиний сучасний драматург, п'єси якого активно ставлять не тільки на Батьківщині і в ближньому зарубіжжі, але і в театрах заокеанських країн. Він є почесним громадянином міста Балтімора (США). Серед його п’єс – «Довга дорога додому ...», «Звідки беруться діти?», «Нелегалка», «Дзвінок з минулого», «Жіноча логіка».

 1982 року Крим написав «Фіктивний шлюб» – п’єсу відразу ж тільки в Україні поставили 16 театрів: «Я став відразу репертуарним драматургом номер один, найбагатшим і затребуваним, обігнавши О.Коломійця та М.Зарудного», – згадував Крим.

 В Літературному інституті Крим навчався у класиків радянської драматургії –Віктора Розова, Леоніда Зоріна та багатьох інших. Знаковою для нього стала творчість одного з представників інтелектуальної драми, швейцарського драматурга Ф.Дюрренматта, вплив якої відчувається в його популярних п'єсах «Заповіт цнотливого бабія», «Осінь у Вероні». У першій Крим запропонував глядачеві своє тлумачення історії Дон Жуана, а в другій – історію Ромео і Джульєтти, які не померли. По-своєму адаптувавши геніальну п'єсу Шекспіра, власник Верони робить на цьому бізнес, благо туристи валять валом подивитися на провулок ім. Тібальда і вулицю ім. Меркуціо. У п'єсі Ромео і Джульєтті вже за п'ятдесят, вони живуть під іменами власних слуг. Однак, написавши долю людини, Геній прирікає його пройти цей шлях. Герої Крима закінчують, як герої Шекспіра.

 З 2004 року Анатолій Крим секретар Національної Спілки письменників України.

*Ярослав Стельмах (*1949-2001). Одним з найпопулярніших вітчизняних драматургів кінця минулого століття був Ярослав Стельмах, який рано пішов з життя, а його твори і сьогодні йдуть на кону вітчизняного театру.

Він народився 1949 року у Києві, у сім’ї відомого письменника Михайла Стельмаха. Після закінчення середньої школи вчився в Київському інституті іноземних мов, потім в аспірантурі, займався перекладацькою діяльністю. На час закінчення інституту Ярослав мав уже декілька друкованих перекладів з англійської.

Незважаючи на відчутні успіхи в галузі художнього перекладу, несподівано навіть для самого себе Я. Стельмах почав писати твори для дітей. У 1975 році вийшла його перша книжка – збірка оповідань «Манок», потім повісті, серед яких – «Химера лісового звіра», «Якось у чужому лісі» та інші. В цей же час з’явилися і його перші п’єси, які мали неабиякий успіх: у п’ятнадцяти театрах одночасно йшла п’єса «Привіт, синичко!».

Щоб хоч частково ліквідувати дефіцит п’єс для наймолодшого читача, Ярослав Стельмах створює «Митькозавр із Юрківки», «Вікентій Прерозумний», які свідчать про знання автором дитячої психології, його вміння розкрити внутрішній світ дитини.

Чималу аудиторію глядачів збирала і п’єса «Шкільна драма». Ця новаторська п’єса Я.Стельмаха відобразила руйнування основних принципів соцреалістичної стилістики. Автором було використано провідні елементи соцканону (герой твору – колектив; сюжет базується на основі класичної виробничої п’єси; наявні „герої апостоли”, тобто виразники ідей соцреалізму вчителі, тощо), однак застосовані деталі, що, здавалося б, споріднюють текст п’єси з радянською драмою, переакцентовуються автором, зображуються в іншому світлі. Драма починає тяжіти до антирадянського дискурсу, заперечуючи догмат винятковості радянського способу життя, його утопізм. Отже, текст „Шкільної драми” репрезентує стилістику перехідності, що спрямована на деміфологізацію основних засад соціалістичного ладу.

Широкої популярності набули також п’єси Я. Стельмаха «Гра на клавесині», «Провінціалки» та інші. За два з половиною десятиліття більше 20 п’єс Ярослава Стельмаха було поставлено театральними трупами.

Понад 30 років він працював в драматургії, написав 25 п’єс і зробив майже 50 перекладів драматичних творів.

 Драматургічна діяльність Я. Стельмаха була високо оцінена ще у Радянському Союзі. Так, за п’єсу для дітей «Привіт, синичко!» ще у 1979 році він був удостоєний другої премії на Всесоюзному конкурсі на кращий драматичний твір для дітей та юнацтва, а у 1984 році з а п’єсу «Запитай колись у трав» письменникові присуджена Республіканська комсомольська премія ім. М.Островського.

 „Ярослав бачив і відчував те, чого не бачила більшість із нас, – згадували літератори. Він першим відчував злам тодішнього суспільства, який ще тільки визрівав, – і з властивою йому сміливістю змальовував у своїх п’єсах. Це особливо відчулося в його п’єсі “Провінціалки”, де конфлікт суспільства і людини відбився на героях п’єси”.

Незалежна Україна також відмітила драматургію Я. Стельмаха. У 1996 році йому була присуджена премія ім. І. Котляревського, 1999 року він названий кращим драматургом року і, на кінець, за книжку повістей і оповідань для дітей «Голодний, злий і дуже небезпечний» у 2001 році він став лауреатом найвищої літературної премії, якої удостоюються дитячі письменники України – премії ім. Лесі Українки.

 Загинув 4 серпня 2001 року в автомобільній катастрофі. Похований в Києві на Байковому кладовищі поруч з батьком.

 Таким чином, *„нова хвиля"* української драматургії відобразила шлях від запе­речення канонічної драматургічної системи. «Нова хвиля» має еклектичний характер та відсутність чіткої жанрово-стилістичної нормативності.

Але попри стильову еклектичність у драматургії „нової хвилі" можна виділити ряд провідних домінант: відмова від усталених жанровидових норм і активний пошук у царині організації структури як самого тексту, так і сюжетних форм; відхід від кліше „герой - антигерой", і, відповідно, засвоєння нової побудови конфлікту; концентрація уваги на відносно нових морально-етичних проблемах, дослідження першопричин духовного спустошення протагоніста, що зумовлює тотальний песимізм і апокаліптичні настрої у текстах „новохвилівця" і водночас імпульсує героїв шукати бодай якісь шляхи виходу із кризи.

 «Виробнича п’єса» як соціальне замовлення часу. Роки суспільного застою відбилися в *українській драма­тургії* строкато й еклектично. П’єс, написаних власне драматургами, стає дедалі менше,— на­томість більшає інсценізацій і творів, які виходять з-під пера поетів та прозаїків і які й треба відповідно оцінювати — як пробу драматургічного пера (п’єси П. Загребельного «Хто за? Хто проти?», «І земля скакала мені навстріч», Ю. Щербака. Інсценізації актуальних романів та повістей здебільшого мали присмак вторинності (як і кіно- чи телеверсії).

 Загальносоюзний попит на «виробничу драму» гамував­ся насамперед зусиллями російських авторів — п’єси І. Дво­рецького «Людина зі сторони», О. Гельмана «Протокол одного засідання» та «Ми, що нижче підписалися» тощо.

 Українська драматургія, зрозуміло, підключалась до загаль­ного процесу. Але функції «ви­робничої п’єси» перейняла на себе саме проблемна соціальна драма.

 Популярними драматургами 1960-80 х рр. були росіяни Олексій Арбузов, *Віктор Розов, Олександр Володін.*

**Олексій Арбузов** (1908 - 1986)

 Улюбленi персонажi Арбузова— неспокiйнi мрiйники, невгамовнi фантазери, якi часто здаються навколишнiми диваками. “Любов завжди буде просто переповняти всi п'єси Арбузова, “Театр Арбузова” обов'язково буде розповiдати про почуття мiж чоловiком i жiнкою”.

 Як драматург Арбузов заявив про себе вже наприкiнцi 1930-х рокiв, вiдгукнувшись на значнi подiï тих рокiв: колективiзацiю (”Шестеро улюблених”, 1935), будiвництво московського метро (”Далека дорога”, 1935). Потiм з’явилися п'єси про Велику Вiтчизняну вiйну (”Будиночок на окраïнi”, “Нiчна сповiдь”, “Мiй бедний Марат”, “Безсмертний”, “Роки мандрiвок”), ліричні історії «Казки старого Арбату», «Старомодна комедія» та багато інших чудових творів, які широко йшли на кону різних театрів.

 Але хвилювали Арбузова завжди не стiльки самi подiï, скiльки люди
— його сучасники „Іркутська історія”, „Жорстокі ігри” та ін. Найбiльша популярнiсть iз раннiх арбузовских п'єс випала на драму “Таня” (1938),

***Віктор Розов*** (1913 - 2011)

 Справжнє народження Розова як драматурга відбулося в комедії «В добрий час!» Нехитра розповідь про те, як вчорашні десятикласники вступають до вузів, автор перетворив в реальне моральне випробування їх характерів. Проблема «ким бути?» Небажання будувати свою долю по заздалегідь уготованій схемі, неприйняття догматичної фальші «гучних слів», обхідних шляхів для досягнення мети, прагнення до пошуків самостійної дороги в житті, до всього живого і чесного - такі основні лінії поведінки молодого сучасника, чуйно вловлені в цій п'єсі.

 Комедія «У пошуках радості» відкрила наскрізну для творчості Розова тему боротьби з «вещізмом», з псевдоінтеллігентним міщанським побутом, внутрішньо вигублюють людину. Образ Оленки з «Пошуків радості» написаний драматургом з їдким гумором, що межує з сатирою. Розов навмисно пішов на загострення, створивши незвичайну за силою узагальнення метафору - батьківська шабля, якою Олег Савін рубає новомодну меблі. Недарма «розовські хлопчики»,які протестують проти надмірної батьківської опіки, що рвуться до самостійного життя з ненависного їм «показового» світу обивателів і пристосуванців, стали одним із символів епохи другої половини 1950-х.

 Публікація драми «Вічно живі» (1956), написаної ще в період війни, з'явилася якби другим «відкриттям» Розова-драматурга. «Вічно живі» стали не просто початком, але і творчим маніфестом Московського театру-студії «Сучасник» під керівництвом О. Єфремова. Естетика письменника з його інтересом до «скромного, але чесного реалізму» (К. Рудницького) збіглася з естетикою нового, щойно народженого театру. П’єса стверджувала дієвість понять обов'язку і честі для того покоління «40-х років», молодість якого припала на роки війни.

 Новий напрямок пошуків Розова – драма «В день весілля» (1964). Тут немає відкритого поєдинку між персонажами. Боротьба відбувається між правдою і брехнею в душі людини.

 З роками позиція Розова-драматурга ставала жорсткішою, що тягло за собою характерні внутрішні жанрові зрушення. Підтвердженням тому стала його п'єса «Гніздо глухаря» (1978), несподівано натрапивши на цензурні перешкоди, стала однією з популярних сучасних п'єс.

 Нелегка доля очікувала і драму Розова «Кабанчик». Написана в «доперебудовний» період (1983), п'єса про те, «як гріхи батьків важким тягарем лягають на душі дітей». Змінився емоційний колорит драматургії Розова. Пішов в минуле світлий, чарівний світ юності, що наповнював його твори 1950-60-х. Войовничих «розовських хлопчиків» змінив молодий герой (Олексій Кашин), який став жертвою несправедливої ​​життя своїх високопоставлених батьків.

 В кінці 1980-х Розов опублікував драму «Дома» (про долю молодих воїнів, які повернулися з Афганістану), комедію «Прихована пружина» (про звичаї, що панують нині в творчому середовищі). Обидві п'єси тісно пов'язані з роздумами письменника про сучасність. Насправді вони викликають у нього почуття розчарування і гіркоти.

 ***Олександр Володін*** (1919 -2001). Як драматург дебютував в 1955 році п'єсою «Фабричне дівчисько», - поставлена ​​в 1956 році в Ставропольському театрі і в 1957-му в Центральному театрі Радянської Армії, п'єса про те, як колектив ламає людину, яка спробувала протистояти йому, викликала гостру дискусію на сторінках журналу «Театр». Тим не менш «Фабрична дівчисько» з успіхом йшла в багатьох театрах Москви, Ленінграда та інших міст СРСР, а також за кордоном.

 Другу п'єсу початківця драматурга, «П'ять вечорів», прийняв до постановки Великий драматичний театр. Спектакль, поставлений Георгієм Товстоноговим, стала справжньою подією театрального життя.

 О. Володин одним з *перших заговорив про* моральне право керувати людьми, підняв голос у захист близького йому героя-інтелігента, обдарованого талантом розуміти людей, близько приймати до серця їхні турботи, і саме тому не попадає в сформований стереотип “керівника”.

 Як і Віктор Розов, Володін був драматургом покоління «шістдесятників» і у своїх п'єсах протистояв тенденціям драматургії сталінської епохи, в якій позитивний герой завжди відстоював колективні інтереси, вступати ж в конфлікт з колективом міг тільки негативний персонаж. У своїх п'єсах, сюжети для яких він брав з повсякденного життя, Володін, починаючи з «Фабричного дівчиська», завжди був на боці людини, що йде проти течії, повстає проти загальноприйнятого, оголюючи таким чином соціальні, моральні й психологічні конфлікти сучасного йому суспільства.

 О.Володін – автор популярної філософської драми «Ящірка». Цей жанр заявив про себе у 80- і р. ХХ ст. успішними постановками у радянському театрі, зокрема такого драматурга, як *Едуард Радзинський.*

 В середині 80-х років великий розвиток отримує філософська драма. *Філософськими називаються п'єси найбільш об’ємні і глибокі за художнім змістом. У даному випадку мається на увазі, що автори цих драм розкривають вирішальні, основні питання людського буття, прагнуть створити цілісне уявлення про світ.*

 Найбільш яскравими творами філософської драми є п'єси "Бесіди з Сократом" та "Вона у відсутності любові і смерті" *Е. Радзинського*і "Ящірка"*А. Володіна.*

 *Вірність фактами історії стала для автора лише необхідною початковою умовою п'єси про далеке минуле*. *Головним же для нього були морально-філософські проблеми.*

 *"Бесіди з Сократом"* - це перша п'єса на історичну тему Е.Радзінського. У ній показаний останній період життя великого філософа: його звинувачення в неповазі до богів і в поганому впливі на молодь, смертний вирок афінського суду, перебування у в'язниці і відмова врятуватися втечею, мужнє прийняття смерті.

 Він товариський, веселий і іронічний. Іронія, сумнів - одна з найважливіших рис його системи поглядів, його ставлення до світу. У Сократа прихований загострений інтерес до кожної людини і прагнення вселити всім поняття добра і справедливості, прихована непохитна вірність своїм моральним принципам, за які він готовий платити найвищою ціною, навіть ціною власного життя. У ньому органічно поєднуються дві людини. Один простий, дорівнює всім, невибагливий і терплячий. Інший недосяжно високий завдяки своїй життєвій програмі, з ним важко всім.

 Головна героїня п'єси *"Вона у відсутності любові і смерті"* - сімнадцятирічна дівчина, тільки закінчила школу і готується до вступу в інститут.

 Це час перших зіткнень зі складнощами життя, з втратами. Вона ще на межі, на переломі, коли вже приходить перше жадібне бажання любові і перші роздуми про життя і смерті.

 Фабула п'єси досить проста - про те, як юній героїні важко з дорослими, особливо з матір'ю, яка не розуміє її, про те, як їй здалося, що вона полюбила людину набагато старшу за неї і як з цієї любові нічого не вийшло. Але фабула лише зовнішній шар, за яким ховається складний, незграбний, войовничий характер. У ньому перемішалося все: гордість і егоїзм, чуйність і зарозумілість, душевна чуйність і моральний максималізм. Героїня шукає відповідність життя своїм максималістським вимогам, і коли виявляється, що ця відповідність існує не завжди, вона пред'являє людям занадто великий рахунок. Звідси її конфлікт з матір'ю і її подругою, звідси конфлікт з людиною, якого вона полюбила. Живучи в полоні фантазій, вона виявляється нечутливою і в чомусь жорстокою по відношенню до близьких їй людей. Пройшовши через випробування, вона духовно дорослішає, стає щедрішою і терпимішою.

 Особливе місце в історії радянської драматургії та театру належить творчості *Олександра Вапілова* **(1937 – 1973).***Талановитий драматург прожив коротке життя – трагічно загинув напередодні свого 35-річчя на озері Байкал.*

 *Драматургія Олександра Вампілова – це динамічність, загострений конфлікт, послідовність у вирішенні основної проблеми – випробування духовної сили особистості в боротьбі з побутом, середовищем.*Вершина творчості – «Качине полювання», популярні «Старший син», «Провінційні анекдоти», «Минулого літа у Чулімську» та ін.

 Вампілов запропанував нову систему відносин з глядачем, його п’єси розбивали будь-який стереотип мислення. Чеховська традиція, гострота Гоголя, побутова достовірність Островського увійшли у драматургію Вампілова. Кожна п’єса Вампілова – це особливий зріз з дійсності, що зберіг її теплоту і впізнаваність.

 Автор створює незвичний тип героя, досліджує складну особистість в усіх її протиріччях і контрастах. Ми ніколи не знаємо як закінчиться його п ’єса.

 Він використовує нехарактерний для психологічної драма *прийом відсторонення.*

 Зазвичай вампіловський герой піддавався спокусі легкого шляху і перший компроміс автоматично породжував низку наступних. Він легко долав обставини, вирішував чергову ситуацію. Кожен вчинок у героя народжувався немов би несподівано, випадково, їм персонажі не надавали уваги. Герої вважали ці вчинки хвилиною слабкістю. Вони дозволяли собі деякі відступи від свого морального „цілого”. Проте, кожний вчинок народжував наступний і саме вони складали історію життя, владу над якою герой втратив.

 Саме тоді наставала мить відчайдушного самоусвідомлення героя. Фінал кожної вампіловської п’єси - це прозріння героя - радісне чи гірке. І саме фінал проявляв авторське відношення до своїх персонажів.

 Фінальне прозріння героя - це результат відсторонення героя від самого себе, це підсумкові роздуми і висновки, які підводять риску під прожитим на цю мить життям. Отже одна з авторських функцій віддана герою. Однак таке обособления героя подовжує дистанцію між ним і драматургом, тобто вимушує Вампілова відсторонитися від створеного образу і не використовувати героя як „рупор авторських ідей”.

 Таким чином, сюжет у еампілоеських п'єсах розгортається у двох планах.

 Перший - негативні вчинки героя по відношенню до інших, з метою виплутатися з непростих обставин, другий - моральна самозрада як відступ героя від власного уявлення про свою особистість. У фіналі, коли иі дві лінії досягають кульмінаційного піку, герой виявляє свій моральний рубіж. І тоді він поєною мірою усвідомлює невідповідність свого реального „я ” з ідеальним, що існує у його уяві. Це прозріння героя стає його судом над собою, показує наскільки сильно підкорили його особистість ті моральні відступи, яким він ненадавав значення.

 Вампіловська драматургія характеризується складною багатошаровою структурою. Авторська воля проявляє себе у непростій побудові фабули і елементах символіки. Качине полювання, Чулімськ, садок навколо чайної - поетичні метафори. Своєю незавершеністю, певною загадковістю, вони вибиваються із побутового ряду вампіловських драм. Образний стрій, на перший погляд випадковий, і стає тим началом, що цементує в єдину художню форму багатошарову стуктуру п`єс драматурга.

 Тема людської духовності у вампіловських п’єсах знайшла зовсім новий ракурс висвітлення. Якщо його попередники писали о проявах духовного багатства у людях і проводили їх через зіткнення з негативними персонажами, то Вампілов переніс цей конфлікт у напружене духовне існування героя. Вампілову потрібна дистанція, відсторонення від своїх персонажів, щоб більш об'єктивно розібратися у їх сутності. Вампілов уперше застосував цей прийом у жанрі психологічної драми. Він ускладнив авторський погляд на героя.

 Предметом уваги автора стала душевна спустошеність, існуюча в його п’єсах або як загроза, що нависла над людиною, або як вже непоправний результат краху особистості. Своєрідність нового повороту теми надавала драмам драматурга особливої жорсткості. Його звинувачували у песимізмі. Проте з цим неможливо погодитися.

 Вампілов талановито розкривав витоки спустошеності і пасивності у своїх п’єсах, і в той же час вони націлені на викорінення цих начал у людині. Мабуть автор вірив, що насправді може змінити щось в людині.

 ***Драматургія «Нової хвилі» або «Поствампіловська драма»***

 Драматургія «Нової хвилі» або «Поствампіловська драма» – п’єси 80-х рр. ХХ ст. Вони дужі різні, а автори їх не схожі один на одного. Це драматурги – Віктор Славкін («Доросла дочка молодої людини»), Людмила Петрушевська («Три дівчини у блакитному»), Олександр Галін («Зірки на ранішньому небі»), Людмила Разумовська („Дорога Олена Сергіївна”) та ін.

 У назві «поствампіловська драма» зафіксована головна особливість цієї драматургічної течії. Саме під егідою найкращої п’єси Вампілова «Качине полювання» прийшли у драматургію Славкін, Петрушевська, Галін, Арро, Разумовська та інші. Драматургія «нової хвилі» побудована на з’ясуванні відносин з минулим.

 Героям „нової хвилі» притаманні самоаналіз і пошук свого місця у реаліях сьогодення, тому увага до деталей у спогодах про минулий час. Ретроспекції «Качиного полювання»(у Вампілова декілька місяців, тижнів чи днів) в п’єсах «нової хвилі» відкидає нас у минуле на цілі десятиріччя, на покоління, як це у «Дорослій дочки молодої людини», «Ретро» Галіна та ін. Навіть атмосфера п’єс Петрушевської, котра ніколи не використовує прийом прямої ретроспекції, мотив спогадів героїв, сповнена «духом комуналок, а не сучасних окремих квартир», а її діалоги передасть «аромат мови» 60-х років.

Характерні риси драматургії «нової хвилі»:

* ліквідація дистанції сцена-глядач. Найчастіше твори драматургів „Нової хвилі” ставили на малій сцені, або знімали у форматі камерного телевізійного фільму. Актор прагне злитися з глядачем і підключити до гри глядача, не показати, що гра взагалі існує. Простір життя неможливо відрізнити від простору сцени, а тому - одноактність, (тут час художній і реальний співпадають);
* натуралістичність мови;
* героям „нової хвилі» притаманні самоаналіз і пошук свого місця у реаліях сьогодення, тому увага до деталей у спогодах про минулий час. Хіба що у Петрушевської герої не відчувають часу, не співвідносять себе ні з чим;
* різкість і жорсткість у інтерпретації життєвого матеріалу;
* невизначеність фіналу - простір для глядацької фантазії;
* глядач на виставах „нової хвилі” замість „приємного відпочинку” у театральному кріслі найчастіше влаштовує „внутрішній самосуд” для себе;
* драматурги „нової хвилі” не хочуть бути наставниками глядачів, давати їм життєві поради, а тому приховують свої симпатії та антипатії;
* драматурги„нової хвилі” вимушують кожного глядача думати, шукати своє кредо, свій символ віри;
* ці п’єси не розраховані на однородну масу, на невілювання особистості, навпаки вони пробуджують у людей різного віку і статусу щось найважливіше саме для цієї конкретної людини;
* автори „нової хвилі” показують як видозмінюються у життєвій

 конкретиці вічні поняття про обов’язок, порядність, чесність. У їх

 п’єсах є прихований громадянський пафос, вони попереджають нас про

 втрату морального стриженя, що надає сенсу сьогоденню.

 Наприклад, якщо звернутися до драматургії Л. Петрушевською, можна зрозуміти, що за недомовністю, алогізмом, взаємонепорозумінням у „всесвіті п’єси”, що є лише зовнішньою оболонкою, криється багатий поетичний світ драматурга., який кожного разу звучить інакше в залежності від рівня асоціацій, які виникають. Автор виводить спіраль своїх питань до висот філософських роздумів, залишаючи героїв не з реаліями побуту, а з вічними моральними заповідями. Життєва історія стає притчею.

 *Висновок.* Соціокультурна ситуація кінця XX в. зробила істотний вплив на естетику театру і драматургії, зумовивши їх виражальні засоби і мову. У цей перехідний період, який з'єднав в собі старе і нове, утвердився естетичний плюралізм, що проявився в багатозначності культурних явищ. Оновлення естетичної парадигми, зокрема російської літератури, її традицій, мови, стилю, жанрових моделей відбилося і на поетиці драми. І це – наша наступна тема.

 *Т*  ***Теоретичні питання***

1. Періодизація творчості французького драматурга Ж.Ануя.
2. Художні особливості творчості іспанського драматурга Ф.Г.Лорки.

 3. Вплив модерністської драми на творчістьЛ.Піранделло.

4. Філософська основа драматургії театру абсурду.

5. Історичні передумови виникнення драматургії „сердитих молодих

 людей” в англійському театрі.

1. Ідейна проблематикап’єс американського драматурга Е.Олбі.
2. Аналіз основних етапів розвитку української драматургії радянського періоду.
3. Новаторство драматургії М. Куліша.

  ***Практичні завдання***

1. Провести порівняльний аналіз п’єси Ю.О’Ніла „Любов під в’язами” та

 кіноверсії реж. Д.М.Дельберта.

2. Прочитати та проаналізувати п’єсу Б. Брехта „Кавказьке крейдове коло”.

3.Провести порівняльний аналіз п’єси Т.Вїльямса „Трамвай бажання” та

 кіноверсії реж. Е.Казана.

4. Провести порівняльний аналіз п’єси М.Куліша „ Мина Мозайло ” та

 телевистави реж. Л. Танюка.

5. Провести порівняльний аналіз п’єси О.Корнійячука „ В степах Украіни ” та

 вистави реж. Г. Юри.

***Література: 6,8, 13,14,15,21, 28,29,30,35,37,42,44,45,46,47,48, 50,51,52,53.***