Министерство образования Российской Федерации Омской области

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования

Омский Государственный Университет им. Ф.М. Достоевского

Факультет культуры и искусств

РЕФЕРАТ

Тема: «Театры авангарда»

Выполнила: Медведева М.В.

Группа КД 837з

Преподаватель

Омск 2010

Содержание

Введение………………………………….……………………….……………….3

1. Авангард театральный…………………………………………...…………….4

2. Сюрреализм………………………………….………....……………………….6

3. Театр абсурда..…………………………………..………...……………………8

4. Демократический авангард……………………………….…..………………13

Заключение…………………………………..………………......……………….16

Список литературы…………………………………..…………......……………18

Введение

Авангардные явления характерны для переходных этапов в истории художественной культуры, особенно на рубеже веков. Художественный авангард рубежа 19–20 вв. и 20 в. – выражение эстетических итогов века уходящего и экспериментов века грядущего, реакция эстетического сознания на глобальный перелом в культуре, вызванный научно-техническим прогрессом и социальными катаклизмами 20 в.: мировыми войнами, революциями. Появлению авангарда способствовали философские учения Шопенгауэра, Ницше, Кьеркегора, Бергсона, Хайдеггера, Сартра; а также фрейдизм. Авангард ищет и создает новый художественный опыт, отрицая предыдущий и протестуя против консервативных, обывательских, «академических» (реалистически-натуралистических) форм искусства. Отсюда вытекает часто декларативный, эпатажно-скандальный и принципиально иррациональный характер произведений авангарда (использование приемов алогизма, парадокса, потока сознания в литературе, алеаторика с абсолютизацией принципа случайности в создании и исполнении музыки, драматургия абсурда с утверждением безысходности и трагизма человеческого существования). Возникнув первоначально в пластических искусствах: живописи, скульптуре, архитектуре – авангард захлестнул литературу, театр, кино, музыку. Фундамент авангарда был заложен течениями искусства модерна конца 19 в.: импрессионизмом, символизмом, неоромантизмом, экспрессионизмом. Наиболее радикальные течения авангарда начала 20 в. – футуризм, дадаизм, сюрреализм, выразили себя не только в творчестве, но и в теоретических манифестах.

1. Авангард театральный

Авангард театральный (от фр. avant garde – передовой отряд), термин был перенесен из сферы политики в область искусства в 1885; означает новые нетрадиционные художественные формы, появившиеся в конце 19 в.

Отцом театрального авангарда считается Альфред Жарри (1873–1907), автор пьесы «Король Убю», впервые поставленной в 1896 на сцене символистского театра «Творчество» в Париже. Трагифарс о разлагающем действии власти на человека, осуществленный О.Люнье-По в жанре буффонады, произвел грандиозный скандал в обществе и революцию в театре. Парижане, воспитанные на классицизме, были шокированы непристойным слогом и озадачены непривычной формой пьесы. Многие историки театра утверждают, что папаша Убю породил все авангардные театральные течения 20 в.: и сюрреализм, и абсурд, и «театр жестокости». В России эта пьеса практически не ставилась, в 2001г ее осуществил московский театр «Et cetera». Один из важнейших манифестов Жарри назывался «О бесполезности театра для театра».

За реформу театра были все представители авангардных течений, но наиболее полно высказались футуристы во главе с Ф.-Т.Маринетти (1876–1944) и дадаисты во главе с Т.Тцара (1896–1963). Их театральные теории оказали влияние на всю последующую европейскую режиссуру 20 в. У итальянского футуризма и дадаизма общие корни – творчество А.Жарри. Маринетти присутствовал на легендарной премьере «Короля Убю», и в подражание Жарри написал пьесу «Король Кутеж» (1904). Дадаисты своими предшественниками также считали Ш.Бодлера, А.Рембо, У.Уитмена.

Футуристы и дадаисты поставили под сомнение современную им театральную систему. Новые театральные решения футуристы обосновали в двенадцати теоретических документах-манифестах (1911–1915). Их критика начиналась с осуждения примата драматургии в театральном искусстве, которая расценивалась как насилие над игрой – свободной творческой стихией. В «Манифесте синтетического театра» (1915) футуристы заявили о создании нового театра – импровизационного, динамичного, симультанного, алогичного, ирреального. Они отняли приоритет у слова, главного элемента академического театра, и отдали его физическому действию: хэппенингу и перфомансу, которые стали формами футуристического и дадаистского театра действия и пространственных акций (в России аналогичными экспериментами занимался С.Эйзенштейн – концепция монтажа аттракционов, 1923). Место драматургии заняли короткие пьески без слов, синтезы, которые можно сравнить со сценариями комедии дель арте, в них существовали каркасы сценок, но отсутствовали логика действия, психологическая разработка образа. Впоследствии из этих перфомансов и хэппенингов во второй половине 20 в. возник пластический театр художника (Т.Кантор и его театр «Крико», театр Р.Уилсона).

И футуризм, и дадаизм скептически относились и к главному завоеванию начала 20 в. – режиссерскому театру. В режиссере они видели буржуа от искусства и цензора импровизации. Они отвергали и позиции актера, который считался не более чем предметом на сцене, таким же, как стол или стул. Крайним выражением изгнания актера стала теория художника Э.Прамполини (1894–1956), который ввел в обиход новый термин – «актер-пространство». Человек становился в новом театре клоуном, марионеткой, маленьким электрическим роботом (теория художника Ф.Деперо) или вовсе исчезал со сцены. Роль публики в театральном процессе также изменилась, она должна была стать активной и творческой (манифест «Театр-варьете», 1913). При этом культивировалось презрение к публике, отвращение к успеху, «наслаждение быть освистанным». Разрушение рампы, разделяющей сцену и публику, привело к тому, что идеальной моделью для авангардистов стал цирк, кабаре, варьете и мюзик-холл. Мюзик-холл с его блестящими поверхностями символизировал урбанистическую культуру, близкую эстетике футуризма, цирк также представал как метафора мегаполиса. Клоуна футуристы считали главным артистом перформанса, и клоун из артиста низкого жанра превратился в хозяина революционных утопий авангарда. Многие театральные деятели начала 20 в., как М.Рейнхардт, не оставались равнодушными к низким жанрам культуры, однако, для Рейнхардта, в частности, берлинское кабаре «Шум и гам», где пародировались шедевры мировой драматургии, было лишь местом отдыхом от театральных забот.

Если футуристы сочинили множество синтезов (около 80), то драматургическое наследие дадаистов не столь велико. Созданием пьес занимался Тцара («Первое небесное приключение месье Антипирина», 1916; и «Второе небесное приключение месье Антипирина», 1917; опус «Газовое сердце», 1921 с персонажами-органами человеческой головы (Ухо, Глаз, Бровь, Шея, Нос, Рот) и текстом, сплетенным из звуковых ассоциаций). Эти и следующая пьеса «Платок из облаков» (1926) продолжают лингвистические эксперименты дадаизма – разрушение смыслового предложения, симультанность, музыкальность, звуковую ассоциативность. На этих же приемах построены произведения бельгийских дадаистов Клемента Пансаера (1897–1922) и Жоржа Рибемон-Дессеня (1884–1974), а также балет «Парад» Эрика Сати, поставленный труппой С.Дягилева в кубистических декорациях П.Пикассо. Век дадаизма был короток, в дальнейшем течение растворилось в сюрреализме.

2. Сюрреализм

Как художественное направление, сюрреализм оформился в 1924, о чем объявил в первом сюрреалистическом манифесте его лидер А.Бретон. Отталкиваясь от иррационализма А.Бергсона и З.Фрейда, он провозгласил первенство образа, рожденного подсознанием, отказ от логики, анализа, психологии, автоматическое письмо, продиктованное «потоком сознания». Драматургическое наследие сюрреализма представлено драмами Г.Аполлинера, Армана Салакру (1899–1985), Ж.Кокто, Жоржа Неве, Роже Витрака. В 1926 для постановки сюрреалистических пьес Витрак вместе с Антоненом Арто и Робером Ароном создал театр им. Альфреда Жарри. Наиболее полно эстетику театрального сюрреализма выразил ученик Ш.Дюллена Арто со своей концепцией «театра жестокости» в книге «Театр и его двойник» (1938). Воплощая галлюцинации больного воображения, Арто пытался создать сновидческий театр. Он подверг критике развлекательный «пищеварительный» театр как проявление буржуазного конформизма и призвал театр повернуться лицом к жестокой жизни и отказался от гуманистической и психологической направленности театра. Задача театра – обрушиться на зрителя как чума, ввести его в состояние шока путем показывания преступлений, крови, грубой эротики, демонстрации инстинктов человека, т.к. образы насилия и жестокости способны очистить общество. Находясь под влиянием Фрейда, он считал театр жестокости видом психотерапии. Обращение Арто к миру подсознательного вызвало к жизни невербальные формы его театра, которыми увлекся Ж-Л.Барро (1910–1944), один из крупнейших деятелей французского театра. В руководимом им парижском театре «Одеон» впервые увидели свет абсурдистские пьесы Жене, Ионеско, Беккета, на которых сильно повлияли идеи Арто. Руководствуясь концепцией Арто, сюрреалист Р.Витрак задумывал создать «театр Пожар», А.Пишетт – «театр Разрыва». Идеями Арто увлекался П.Брук, поставив в 1963 знаменитый спектакль «Марат/Сад» по пьесе П.Вайса. Эстетика сюрреализма и театра жестокости востребована и сегодня. Ее воплощает испанский театральный и кинорежиссер, драматург и прозаик Ф.Аррабаль (р.1932). В его фильмах и спектаклях много изощренного насилия, он объясняет это философским понятием иллюминации, сценическим воплощением «внезапного интуитивного озарения, в котором открывается истина». В 1962 Аррабаль с кинорежиссером Алехандро Ходоровски (создателем фильма «Святая кровь») и мультипликатором Роландом Топором (мультфильм «История маркиза де Сада»), членами группы сюрреалистов (1960–1963) создал «Панический театр», в котором на почве эстетизации инстинктов, физиологии, жестокости ставятся театральные эксперименты. «Мы все втроем были очень «панические», – рассказывает он, –… в сюрреализме есть много большевистского: они любят прямые линии, не признают полутонов… И вот мы основали эту группу «панического театра» – своего рода бунт против догм большевизма, Ватикана... Группа «панического театра» очень интересовалась наукой, например жизнью муравьев, пластикой металла, философией, новыми открытиями».Большое влияние на развитие театрального авангарда оказала философия экзистенциализма и связанная с ней мифологическая интеллектуальная драма (творчество Ж.П.Сартра, А.Камю, Г.Марселя, Ж.Ануя, С.де Бовуар, А.Сент-Экзюпери). Экзистенциализм, будучи попыткой осмысления социальных потрясений, постигших европейскую цивилизацию в первой половине 20 в., обратился к проблеме кризисных ситуаций, в которых оказывается человек. Бытие понимается как экзистенция, которая непознаваема, абсурдна. И только в моменты глубочайших потрясений, в условиях «пограничной ситуации» (перед лицом смерти) человек может прозреть. Самый значительный представитель французского экзистенциализма – Жан Поль Сартр. Он растворяет историю в хаосе отдельных произвольных действий и отрицает объективность исторических событий. Альбер Камю впервые обосновал философию абсурда, придя к заключению, что мир противостоит человеку как неразумное начало, и мужество заключается не в бегстве от жизни (суицид) и не в примирении с действительностью, а в бунте, революции.

3. Театр абсурда

Сюрреализм и экзистенциализм подготовил появление театра абсурдистской драмы, основанной на концепции несовместимости человека и окружающего его мира. «Театр абсурда» возник в тревожной общественной атмосфере конца 40-х – начала 50 – х годов, смысл которой Луи Арагон определил так: «От Франции с оружием в руках – к Франции преданной». Преданы были антифашистские и демократические идеалы Сопротивления, надежды на социальное преобразование послевоенного французского общества. В этой кризисной атмосфере разочарования создатели «драмы абсурда» выразили панические настроения «маленького человека», остро ощутившего трагизм своего положения в современном буржуазном обществе. В «драме абсурда» звучала проповедь обреченности человека, которому в тисках бесчеловечной, бессмысленной капиталистической действительности не остается ничего, кроме алогизма (Ионеско), покорного ожидания смерти (Беккет) или разрушительного и самоубийственного бунта (Жене). Говоря словами Ионеско, «абсурдисты» мир видят «лишенным смысла, реальность – ирреальной», людей «блуждающими в хаосе, не имеющими за душой ничего, кроме страха, угрызений совести… и сознания абсолютной пустоты их жизни». Именно такими предстают мир и обитающие в нем жалкие, ущербные, уродливые существа в пьесах Самюэля Беккета. Ирландец по национальности, пишущий свои романы и пьесы как на французском, так и на английском языке, Беккет создает, по словам одного критика, драматургию, «насквозь изъеденную отчаянием». «Апостол одиночества» насыщает свои пьесы зловещей символикой, населяет их слепыми и немыми, безногими и паралитиками. Он помещает своих героев в мусорный ящик («Конец игры», 1957) или по самому шею засыпает песком («О! счастливые дни», 1961), стремясь отнять у них всякое право на самостоятельность, на свободу передвижения, действия слова, превращая их в марионеток, подчиненных непознаваемым злым силам. Самая известная из пьес Беккета, «В ожидании Годо» (1952), представляет собой мрачную по смыслу притчу, в которой обрывки религиозных мотивов соседствуют с отчаянно пессимистическими философскими рассуждениями, мистика сочетается с грубым физиологизмом, жутковатые философские аллегории перемежаются «черным юмором». Не случайно это произведение окрестили «философской клоунадой». В пьесе «ничего не происходит», и эта «разряженность» действия как бы служит подтверждением мысли автора: «Время дается человеку на то, чтобы состариться». В одной из последних по времени пьес Беккета, красноречиво названной «Истребитель людей» (1970), возникают картины гибнущего мира, кошмары «нового апокалипсиса».Пьесы Жана Жене отличаются усложненностью формы, пышной зрелищностью. Причудливые театральные постановки их критика не раз сравнивала с варварскими празднествами, магическими ритуалами («Служанки» - театр «Атеней», 1946; «Негры» - театр «Рекамье», 1959; «Балкон» - театр «Жимназ», 1960; «Щирмы» - театр «Одеон», 1966). Даже обращаясь к актуальным темам социального неравенства, расовых противоречий, классовой борьбы, войны в Алжире, Жене стремится превратить свои произведения в фантасмагории, нередко поэтизирующие насилие и преступление, погрузить аудиторию в состояние эмоционального неистовства, транса, отвлечь ее от современных проблем.Ранние пьесы Эжена Ионеско подчеркнуто алогичны. В них сочетается нелепость действий героев с бессмысленностью их слов. В пьесе «Лысая певица» (1950), щедро используя фарсовые приемы, буффонный комизм и гротеск, Ионеско пытался соединить пародию на бытовой психологический театр с элементами антимещанской сатиры. За пустопорожней жизнью действующих лиц, за абсолютным тождеством героев – четы Мартин и четы Смит – ощущается насмешка над безликостью буржуазного обывателя. В пьесе «Урок» (1951) не в меру красноречивый Учитель – ловец наивных душ – гипнотизирует своими бессмысленными вопросами, доводит до полного отупения, а затем убивает недалекую, но настырно рвущуюся «в науку» мещанку – Ученицу. И в этих и в других своих пьесах Ионеско выходит за рамки антибуржуазной сатиры. Он вознамерился создать пародию на все человечество. При этом абстрактность мысли, нигилизм выводов, циническое всеотрицание сводят на нет трезвое критическое зерно его драматургии.Так, в «трагическом фарсе» «Стулья» (1952)гротескные образы выживших из ума старика и старухи, в смешном бормотании которых мешаются явь и вымысел, должны воплощать, по замыслу драматурга, «тотальную» тему призрачности бытия. Словно в горячечном бреду или кошмарном сне, герои вспоминают свое прошлое, ждут прихода гостей и оратора, которому доверено поведать всем истину. Затем герои разыгрывают сцену приема так и не появившихся визитеров. Завершает же этот эпизод выступление оратора, оказавшегося … глухонемым.В наиболее определенной по смыслу пьесе Ионеско «Носорог» (1959), казалось бы, произошла многообещающая актуализация творчества драматурга, обратившегося к воспоминаниям о приходе фашизма в Румынию (Ионеско по национальности румын). Виртуозно и со злым сарказмом автор показывает процесс массового психоза, превращения обывателей всех сортов и рангов в свирепых и уродливых животных. Заключительные слова центрального героя пьесы, Беранже, звучат драматически: «Я – последний человек, я им останусь до конца. Я не капитулирую …» Однако, по признанию самого Ионеско, и в данном случае он стремился «демистифицировать» «всякую идеологию», всякое общественно – коллективистское начало. А это привело к проповеди индивидуализма, нигилизма и анархического бунтарства.Критическое отношение к современному капитализму, к его идеологии превращается у «абсурдистов» в отрицание идеологии вообще, во вражду ко всем общественным формам. Отражая действительность крайне субъективно, драматурги «театра абсурда» абсолютизируют мировосприятие мелкого буржуа, который, по словам В. Воровского, хочет «не разрушения буржуазного мира, а завоевания его ля себя, устройства в нем уютного для себя уголка». Именно поэтому в пьесах Ионеско, Беккета, Жене так мало подлинного сочувствия к человеку и так много неверия в его силы. Именно поэтому, ощущая противоречия буржуазной действительности, «абсурдисты» не видят выхода из них, в лучшем случае ограничиваются констатацией бесчеловечности этой действительности. «Абсурдисты» демонстративно выступают против реализма и традиционных форм искусства. Они порывают не только с театральными традициями, но и с традициями литературы, драматургии, отказываются рассматривать язык – в том числе язык сцены – как средство связи и взаимопонимания между людьми. Отсюда усложненность форм «абсурдистской драмы», ее запутанная метафоричность, бесконечная игра словами и образами, причудливая смесь фарса и элементов «театра ужаса». Но попытка представить «театр абсурда» как безобидную, чисто театральную «игру» неправомерна: его создатели глухи к голосу истории, не верят в социальный прогресс, боятся революционных преобразований. «Мы должны избавиться от мифа революции», - заявляет Ионеско. Надо ли после этого удивляться тому, что в своих пьесах – «Игры в убийства» (1970) и «Макбетт» (1972) – Ионеско оказывается на крайних антиреволюционных и антинародных позициях?В 50 - 60-х годах косвенными, а порой и прямыми откликами на события современности, как и необычной драматургической формой, «театр абсурда» привлек к себе внимание ряда крупных актеров и режиссеров. Жан Луи Барро поставил «Носорога» (1960), «Воздушного пешехода» (1963) Ионеско, «О! Счастливые дни!» Беккета (1963) и «Ширмы» Жене (1966). В Англии в роли Беранже в «Носороге» выступил Лоренс Оливье. Пьеса-сказка Ионеско «Жажда и голод» была поставлена в «Комеди Франсез» (1966). Произведения «абсурдистов» издаются ныне в серии «Классики французской литературы»: «абсурдизм» стал признанной частью ортодоксального буржуазного искусства и исчерпал себя к концу 60-х годов. Десятилетием раньше, в 1959 году, один из зачинателей «театра абсурда» Артюр Адамов заявил: «Я больше не верю в этот мнимый авангард…» Адамов стал видным деятелем подлинного демократического авангарда. В абсурдистских пьесах не найти воспроизведения внешней реальности. «Театр насмешки» шокировал, удивлял, возмущал. К середине 1970-х абсурдизм исчерпал себя, и на смену пришло поколение новой драматургии (алитературы), которое принадлежит уже эстетике постмодернизма, реакции на авангард. В произведениях М.Дюра, Н.Саррот ощущается полный разрыв с литературной традицией, они состоят из монтажа ассоциаций, аллюзий, иронической игры цитатами.Экзистенциализм и театр абсурда оказали влияние на самобытное творчество польского режиссера Е.Гротовского (1933–1999), создавшего в 1959 «Театр 13 рядов» («Орфей» Кокто, «Мистери-Буфф» Маяковского), затем на его основе в 1965 – интеллектуальный Театр-лабораторию (Акрополь С.Выспяньского), выросший в Институт мастерства актера (1970). Гротовский был увлечен идеей освоения многовекового наследия театра и ритуалов мира, он снова поставил вопросы: что такое театр и для чего он существует? (программы «Театр истоков», «Танатос польски», 1978-1980), что есть человек? Как усовершенствовать отношения между людьми? (международные программы «Антропологический театр», «Перформер», 1985-1987). Его театр называли «монастырем культуры, психоаналитической театральной лечебницей, где зритель-пациент подвергается встряске, возвращая театру первородную магию и античный катарсис».

4. Демократический авангард

Демократический авангард – направление во французском театральном искусстве, тесно связанное с борьбой за новую Францию, за социальное преобразование мира. Артюр Адамов – один из видных представителей этого направления.Ранние пьесы Адамова говорили о смятении, духовном кризисе драматурга. В гнетущей атмосфере ужаса и всеобщей враждебности, которой пронизаны эти пьесы (одна из них красноречиво названа «Все против всех»), возникают пугающие образы, рожденные и деформированные больным воображением. Это пьесы «театра абсурда». Но уже тогда Адамова отличали от других «абсурдистов» искренность и поэтичность, то «гуманистическое беспокойство о судьбах мира и людей», та «общественная совесть», которые к середине 50-х годов привели его в демократический лагерь.В 1957 году Адамов создает пьесу «Паоло Паоли» - историческую хронику, сочетающую в себе углубленную психологическую разработку характеров с едкой социальной сатирой на капиталистов-предпринимателей и служителей культа. Автор сочувственно и драматически изображает в ней рабочего человека. Если в начале пути Адамов испытывал влияние драматургии Стриндберга, то к концу 50-х годов оно сменяется живым интересом к эпическому театру Брехта. Под знаком воздействия Брехта Адамов создает лучшую свою пьесу – «Весна-71» (1960). Это произведение острополитического и взволнованно-поэтического звучания построено на документальных материалах героических дней Парижской Коммуны. В своих последних пьесах – «Политика отбросов» (1962), «Господин умеренный» (1967), «Вход воспрещен» (1969) – драматург остался верен идеалам демократии и социализма. До самой смерти Адамов был «близким другом коммунистической партии Франции», как писала о нем газета «Юманите».Задача пропаганды революционных идей и создания «революционной эстетики» является главной и для Армана Гати. Его пьесы часто ставятся в народных театрах Франции, в театральных центрах французской провинции. Драматург объединяет в своих произведениях политическую, социальную проблематику и полет фантазии, разрабатывает актуальные проблемы классовой борьбы, войны и мира в приемах условного театра, насыщает свои произведения яркой и не всегда легко поддающейся расшифровке символикой.В одной из лучших своих пьес – «Всенародная песня перед двумя электрическими стульями» (1962), рассказывая о борьбе и гибели Сакко и Ванцетти, Гати не выводит этих героев на сцену, но показывает реакцию на события драмы представителей разных социальных слоев в самых разных местах земного шара. В постановке, осуществленной автором на сцене TNP в 1965 году, переплетались реальность и вымысел, воображение и история, сатира соседствовала с героической патетикой. В этом спектакле «творческий ум объединился с глубочайшими порывами пролетарского чувства», - писала газета «Юманите».Гатти обращается к теме борьбы против фашисткой диктатуры в Испании («Страсти по генералу Франко», 1965), к теме войны во Вьетнаме («V, как Вьетнам»,1967), пишет о последствиях атомной бомбардировки Нагасаки («Аист», 1968). Под впечатлением бурной весны 1968 года он начинает создавать короткие пьески, в которых анализирует недавние события, отражает процессы, происходящие в пролетарской и студенческой среде. Его задача при этом - помочь идейному самоопределению молодых товарищей по борьбе. Характерно, что многие из таких пьесок разыгрываются студенческими любительскими группами под руководством автора и имеют подзаголовок: «Коллективная работа, оформленная в тексте Арманом Гати».В последние годы явно растет интерес публики к современной французской драматургии. В двух крупных издательствах «Сейль» и «Сток» - начиная с 1968 года, систематически публикуются в сериях «Театр» и «Открытый театр» новые пьесы французских авторов. Здесь печатаются произведения Эмме Сезера, его пьесы «Трагедия короля Христофора» (1965), «Сезон в Конго» (1967), «Буря» (1969) имели большой успех у зрителя; комедии-памфлеты Сержа Резвани «Ле Ремора», «Лагерь золотого сукна» (1980), «Капитан Шелл, капитан Эссо» (1982),отмеченные политическим радикализмом и крайней степенью «черного юмора». Здесь же увидели свет пьесы Филипп Андриена, Пьера Але, Лилиан Атлан, Люка де Густина, Эли Прессмана, Сержа Беара, Жаннин Вормс и др. Во многом отражающие колебания настроений и вкусов мелкобуржуазной интеллигенции, ограниченность ее миропонимания, пьесы этих авторов нередко оказываются причастны политической проблематике, подчас отмечены острыми социальными акцентами и, как пишут издатели «Сток», «критикуют свое время». Этот «театр раздумий» позволяет понять проблемы, стоящие перед сегодняшним французским обществом и волнующие творческую интеллигенцию Франции.В сложной политической обстановке последних десятилетий драматурги стремятся найти свое место в рядах борцов за социальное преобразование действительности.

Однако современная драматургия не всегда успевает откликаться на бурные события времени, часто уступая первенство более динамичному в этом отношении театру.

Заключение

Авангард экспериментально выработал множество новых форм, приемов, решений художественного творчества. Однако именно авангард разрушением традиционных эстетических норм открыл путь к переходу художественной культуры в новое качество – постмодернизм или трансавангард. Постмодернизм – своеобразная реакция уходящей культуры на авангард, это эстетизированный, иронический всплеск традиционной культуры, уже пережившей авангард, принявшей его новации и смирившейся и с ним, и со своим закатом. Этим авангард выполнил свою функцию в европейской культуре и завершил свое существование в качестве феномена в 1960–1970-е. Для представителей театрального постмодерна, Р.Уилсона и Кармело Бене (р.1937) драматургический текст и актер – не более чем повод для создания завораживающих авторских спектаклей-инсталляций.В России театральный авангард выразил себя в экспериментах футуристического театра Союза Молодежи (1913), в творчестве В.Мейерхольда, его символистских и конструктивистских опытах, в поисках кубофутуристического трехмерного пространства А.Таирова, экспериментах Е.Вахтангова, С.Эйзенштейна, Фабрики Эксцентрического актера (ФЭКС) Г.Козинцева, Л.Трауберга и С.Юткевича, Н.Радлова, Н.Фореггера и других режиссеров, работавших в 1920-е в разных жанрах авангарда до постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932), объявившего метод реализма единственно возможной формой художественного творчества. Несмотря на краткость своего существования, русский театральный авангард оставил наследие, к которому постоянно обращается режиссура европейского и мирового театра. В первую очередь, это наследие конструктивизма, которое наиболее полно выразило себя именно в советской России, хотя родина этого течения – Германия (Баухауз). В советское время опыт Мейерхольда использовался в работе московского театра на Таганке Ю.П.Любимова. В постсоветский период отечественный театр активно осваивает западную экзистенциалистскую, абсурдистскую и постмодернистскую драматургию, появились авторские театры: Школа драматического искусства А.Васильева, Мастерская индивидуальной режиссуры Б.Юхананова, объединение актеров, музыкантов и художников Театр Театр; склонность к эксперименту, острой сценической форме отличают режиссерский почерк К.Гинкаса, Г.Яновской, Ю.Погребничко и др.

Список литературы

1. Бушуева С. «Полвека итальянского театра», Л., 1978

2. Батракова С. «Язык архитектуры постмодернизма и конец великой утопии» / «Борьба тенденций в современном западном искусстве», М., 1986

3. Зейле П.Я. «Модернизм и авангардизм». Рига, 1989

4. Бене К. «Театр без спектакля», М., 1993

5. Бене К. «Русский авангард в кругу европейской культуры». Материалы международной конференции. М., 1993

6. Турчин В.С. «По лабиринтам авангарда». М.,1993

7. Истомина Е.М. «Некоторые проблемы театрального авангарда, М., 1910-1920». «Театральные эксперименты итальянских футуристов и дадаистов». М., 2001

8. «Западное искусство ХХ века». М., 2001