[Узнать больше](https://yandex.ru/an/count/WTWejI_zOoVX2Lc30LKE07CPOIOQbKgbKga4mGHzFfSxUxRVkVE6Er-_u_M6Ernb4mQ61q9kC57w339SLpWICEWuUfsnJyphWKRa2O-d7ZhR6Q_0GIT-HGwtq30UETyOSKAEI8UGV21Gibw00KyAAdK61qk16jcCQyTMF7YpBruRiLCQv_CDautNdpd1q35uvQHL_aBIEExIS2cW6RMLiC9k0mowpjqnX4s8Bx3ovE7R8e096BRyb-5QaKalYLjW35e9sWwZ0dyuqL642OkT8Hi0fMHcIr-5O0vYaMsrg8iI8SbC034mNGc4iXW0RJ5IfAcNDx_-pAd9zMTEpNq1fozc-ZNvuGn1eZxOlo7vN_-6v7lz6vBFzL2oV_zzK5zB_ttvsTy7nJJpV9dbA5Y0MA4R9tovVVHEGsTz7U6LapVxCb_sPcLbI4_sQOz9eloOzk0GErgTrt-hWagyMO9Al5bUwx_sjCIa-Ao_KXmh6tbYieN4wpxHY9IjugEJFJ0By11pfLAfjEvGQRBf9kM7URfp156oGH4L_15xbO7pBkjVmzU_qb9s036vrkwB38od5HvtDhTve1TGUFpeEoZIQhXpKinSOw9vZLZJeHIF7pXVtkgrxbLktdaS~2?stat-id=19&test-tag=30236569763873&banner-sizes=eyI3MjA1NzYwNzU1NDcwNjQ0MyI6IjI5MXgxODAifQ%3D%3D&actual-format=10&pcodever=884791&banner-test-tags=eyI3MjA1NzYwNzU1NDcwNjQ0MyI6IjI0NTk0In0%3D&constructor-rendered-assets=eyI3MjA1NzYwNzU1NDcwNjQ0MyI6NTg5fQ&pcode-active-testids=882276%2C0%2C11&width=588&height=180) "Виды и жанры театра"

Предлагаемый словарь дает объяснение, толкование и справочный материал по всем категориям терминов, относящихся к видам и жанрам театра.

В словаре в систематическом изложении обобщены теоретические сведения по данной теме. Пособие предназначено для самостоятельной работы по предмету "История театра", а также может послужить методическим материалом при подготовке некоторых экзаменационных вопросов итоговой аттестации.

В списке рекомендуемой литературы представлены некоторые из множества интересных книг, посвященных драматическому и музыкальному театру. Кроме книг, рассказывающих о современном состоянии и истории развития этого вида искусства, в список включена литература об оперных, балетных, цирковых и эстрадных исполнителях, а книги об актерах театра и кино собраны под рубрикой «Искусство актера».

Опираясь на данный материал, учащиеся могут самостоятельно развить или дополнить некоторые темы, а так же составить кроссворды.

В качестве приложения представлены кроссворды, а также дидактический материал – презентация (в электронном виде).

**Авторский театр**- это театр, которому присуща некая отстранённость от обстоятельств пьесы для развития более глубокого формирования личностного взгляда на героя. Драматургический материал в совокупности с собственным жизненным и творческим опытом используется режиссёром и актёрами как инструмент в создании ситуационной импровизации, порой несущей иронию над театральными штампами и далеко не вписывающейся в каноны академического театра.

В применении к Авторскому театру можно услышать так же эпитеты «экспериментальный», «нетрадиционный», «авангардный». Синтезируя самые различные элементы, Авторский театр не замыкается на каком-либо, так как не один из них не может являться его конечной целью. Авторский театр, уходя от декларирования прописных истин психологического театра, провозглашает новейшую эстетику современной драматургии, отдавая приоритет субстанциональному конфликту и внутренней событийности действа.

**Балет**— вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. Чаще всего в основе балета лежит определённый сюжет, драматургический замысел, либретто, но бывают и бессюжетные балеты. Основными видами танца в балете являются классический танец и характерный танец. Немаловажную роль здесь играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего. В современном балете широко используются также элементы гимнастики и акробатики. Балет требует выдержки и выносливости от любого человека, занимающегося им.

Балет зародился в Италии в XVI веке. В начале, как объединённая единым действием или настроением танцевальная сценка, эпизод в музыкальном представлении, опере. Заимствованный из Италии, во Франции расцветает придворный балет как пышное торжественное зрелище. Началом балетной эпохи во Франции и во всем мире следует считать 15 октября 1581 года. Первый балет назывался «Комедийный балет королевы», поставленный итальянцем Бальтазарини. Музыкальную основу первых балетов составляли народные и придворные танцы, входившие в старинную сюиту. Во второй половине XVII века появляются новые театральные жанры, такие как комедия-балет, опера-балет, в которых значительное место отводится балетной музыке, и делаются попытки её драматизировать. Но самостоятельным видом сценического искусства балет становится только во второй половине XVIII века благодаря реформам, осуществлённым французским балетмейстером Жан Жоржем Новером. Основываясь на эстетике французских просветителей, он создал спектакли, в которых содержание раскрывается в драматически выразительных пластических образах, утвердил активную роль музыки как «программы, определяющей движения и действия танцовщика».

В России первый балетный спектакль состоялся 8 февраля 1673 г. при дворе царя Алексея Михайловича в подмосковном селе Преображенское. Национальное своеобразие русского балета начало формироваться в начале XIX века благодаря деятельности французского балетмейстера Шарля-Луи Дидло. Дидло усиливает роль кордебалета, связь танца и пантомимы, утверждает приоритет женского танца. Настоящий переворот в балетной музыке произвёл Пётр Ильич Чайковский, который внёс в неё непрерывное симфоническое развитие, глубокое образное содержание, драматическую выразительность. Музыка его балетов: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик» обрела наряду с симфонической возможность раскрывать внутреннее течение действия, воплощать характеры героев в их взаимодействии, развитии, борьбе. Начало XX века ознаменовалось новаторскими поисками, стремлением преодолеть стереотипы, условности академического балета XIX века.

Танец модерн — направление в танцевальном искусстве, появившееся в начале XX века как результат ухода от строгих норм балета, в пользу творческой свободы хореографов. От балета отталкивался свободный танец, создателей которого интересовала не столько новая техника танца или хореография, сколько танец как особая философия, способная изменить жизнь. Это возникшее в начале XX века движение служило истоком многих направлений современного танца и дало импульс реформе самого балета.

**Буффонада** — стиль комедии, основанный на стремлении исполнителя максимально подчеркнуть внешние характерные признаки персонажа, склонность к резким преувеличениям и гротеску.

 Буффонада возникла в XVIII—XIX веках в народном площадном театре мимов, скоморохов, использовалась в итальянской комедии дель арте, проникла в драматургию Ж.Б.Мольера, К.Гольдони, П.О.Бомарше и др.

 Для этого вида комедии характерна утрированно-комическая манера актерской игры, которая очень часто привлекает физическое насилие или действия. Такой стиль чаще употреблялся в мультфильмах, таких, как «Ну, погоди!», «Том и Джерри» и другие. В полнометражных фильмах буффонада используется для усиления комедийного эффекта фильма и нацелена, в основном на младшую аудиторию.

Буффонада также распространена в цирковых представлениях клоунов. Хотя этот термин часто используется в уничижительном смысле, выполнение буффонады, основанной на точном выборе времени, безошибочном выполнении трюков и вызывающее смех аудитории, считается одним из самых тяжёлых видов актерской игры.

**Драма** — один из родов литературы. Отличается от других родов литературы способом передачи сюжета — не посредством повествования или монолога, а через диалоги персонажей. К драме, так или иначе, относится любое литературное произведение, построенное в диалогической форме, в том числе комедия, трагедия, драма, фарс, водевиль и т.д.

С древних времён существовала в фольклорном или литературном виде у различных народов; независимо друг от друга свои драматические традиции создали античные греки, древние индийцы, китайцы, японцы, индейцы Америки.

В буквальном переводе с древнегреческого языка драма означает «действие».

**Виды драмы:**

* трагедия
* драма
* драма в стихах
* мелодрама
* иеродрама
* мистерия
* комедия
* водевиль
* фарс

Зачатки драмы — в первобытной поэзии, в которой слились выделившиеся позже элементы лирики, эпоса и драмы в связи с музыкой и мимическими движениями. Раньше, чем у остальных народов, драма как особый вид поэзии сформировалась у индусов и греков.

Греческая драма, разрабатывающая серьёзные религиозно-мифологические сюжеты и забавные, почерпнутые из современной жизни, достигает высокого совершенства и в XVI веке является образцом для европейской драмы, до того времени безыскусно обрабатывавшей религиозные и повествовательные светские сюжеты.

Французские драматурги, подражая греческим, строго держались определенных положений, которые считались неизменными для эстетического достоинства драмы, таковыми являются: единство времени и места; продолжительность изображаемого на сцене эпизода не должна превышать суток; действие должно происходить на одном и том же месте; драма должна правильно развиваться в 3-5 актах, от завязки через средние перипетии к развязке; число действующих лиц очень ограничено (это исключительно высшие представители общества и их ближайшие слуги-напёрсники, которые вводятся на сцену для удобства ведения диалога и подачи реплик). Таковы главные черты французской классической драмы.

Строгость требований классического стиля уже меньше соблюдалась в комедиях, постепенно перешедшей от условности к изображению обычной жизни. Свободное от классических условностей творчество Шекспира открыло драме новые пути. Конец XVIII и первая половина XIX века ознаменованы появлением романтической и национальной драм: Лессинг, Шиллер, Гёте, Гюго, Клейст, Граббе.

Во вторую половину XIX века в европейской драме берёт верх реализм.

В последней четверти XIX века под влиянием Ибсена и Метерлинка европейской сценой начинает овладевать символизм.

**Камерный театр** — название происходит от английского англ. chamber и французского фр. chambre, что в переводе означает комната — небольшое по масштабам помещение. Произведения исполняются в небольшом театре и предназначены для узкого круга слушателей, зрителей.

Камерный театр существовал в семье Юсуповых в их доме на Мойке, по форме он был точной копией Большого театра, но по размеру зал был рассчитан на 150 мест, а в доме была также акустическая музыкальная гостиная и зал для приемов, где оркестр располагался на втором этаже.

В 1910 году по инициативе графа Александра Дмитриевича Шереметева в доме на углу Невского и Большой Морской улицы был создан домашний театр, состоящий из камерного оркестра и хора.

В Эрмитаже также был небольшой театр — Эрмитажный, в котором давались представления.

Мамонтовский театр миниатюр, в котором Касьян Голейзовский поставил балетные спектакли «Выбор невесты» и «Козлоногие».

«Интимный театр», созданный в 1910 году Всеволодом Мейерхольдом и Николаем Кульбиным.

В 1908 году Никитой Балиевым был создан московский театр-кабаре «Летучая мышь». Театральный режиссёр Григорий Гурвич в 1988 году создал профессиональный театр «Летучая мышь», который находился на Гнездиковском переулке.

В Петербурге с 1906 по 1931 годы давал спектакли в жанре пародии театр малых форм «Кривое зеркало».

Камерный театр был создан А.Я.Таировым, в котором первый спектакль «Сакунтала» был показан 12 декабря 1914 года.

Камерный музыкальный театр Бориса Покровского, которым он руководил до конца своих дней, был создан в 1972 году, находится он на Никольской улице.

Театр на Литейном раньше назывался «Кривой Джимми». Для московского театра «Кривой Джимми», которым руководил конферансье А.Г.Алексеев, Касьян Голейзовский поставил пластическую интермедию «Бурлаки», на тему картины Репина, которая «оживала» под песню «Эй, ухнем!». В «Кривом Джимми» шли постановки «Фокс-Тротт», с Е.Ленской и Оболенским, «Шумит ночной Марсель», исполняемый И.Лентовским и Е.Ленской, а также «Танец смерти», «Новый эксцентрический танец», «Венгерский танец», «Хореографическая скороговорка», «Чемпионат фокстрота». А также «Полишинель» и «Любовь Паяца», «Юмореска» и «EnOrange».

Камерным театром Соломона Михоэлса с 1925 года по 1950 год назывался Московский государственный еврейский театр, Камерный еврейский музыкальный театр имел свою творческую жизнь с 1977 года по 1985 год, благодаря стараниям Юрия Шерлинга.

**Комедия -** жанр художественного произведения, характеризующийся юмористическим или сатирическим подходом, а также вид драмы, в котором специфически разрешается момент действенного конфликта или борьбы антагонистичных персонажей.

Аристотель определял комедию как «подражание худшим людям, но не во всей их порочности, а в смешном виде». К числу видов комедии относятся такие жанры, как фарс, водевиль, интермедия, скетч, оперетта, пародия. В наши дни образцом такого примитива являются многие комедийные кинофильмы, построенные исключительно на внешнем комизме, комизме положений, в которые персонажи попадают в процессе развития действия.

Различают комедию положений и комедию характеров.

Комедия положений — комедия, в которой источником смешного являются события и обстоятельства.

Комедия характеров — комедия, в которой источником смешного является внутренняя суть характеров, смешная и уродливая однобокость, гипертрофированная черта или страсть. Очень часто комедия нравов является сатирической комедией, высмеивает все эти человеческие качества.

**Мандзай** — это традиционный комедийный жанр в Японии, который подразумевает выступление двух человек на сцене — цуккоми и бокэ, шутящих с большой скоростью. В то время как бокэ делает или рассказывает на сцене что-то глупое, цуккоми пытается над ним подшутить. Большая часть представления вращается вокруг взаимного недопонимания, иронии, каламбура и других словесных шуток. В наше время мандзай ассоциируется с Осакой или с кансайским диалектом, так как большинство комиков данного жанра используют кансайскую речь в своих представлениях.

Истоки мандзая уходят к периоду Хэйан, когда на новый год было принято парами ходить по домам и давать небольшие представления. После словесного поздравления один начинал танцевать, а другой аккомпанировал ему барабаном. Уже в период Эдомандзай распространился по всей стране, имея различные названия в зависимости от района. Теперь он включал в себя не только песни и танцы, но и шуточные рассказы, диалоги, споры. После Второй мировой войны мандзай-представления практически исчезли, но теперь постепенно возрождаются не только в театральной форме, но и посредством радио и телевидения.

**Мелодрама** — жанр художественной литературы, театрального искусства и кинематографа, произведения которого раскрывают духовный и чувственный мир героев в особенно ярких эмоциональных обстоятельствах на основе контрастов: добро и зло, любовь и ненависть и т. п.

Термин возник в XVII в. в Италии и первоначально применялся как одно из обозначений оперы. В середине XVIII в. французский философ, драматург, композитор и теоретик искусства Ж.Ж.Руссо обосновал новое значение термина: музыкально-драматическое произведение, в котором герои не поют, но декламируют; при этом музыка сопровождает произнесение текста. Руссо разработал теоретические принципы сочетания слова и музыки в сценическом произведении, а также, совместно с композитором О.Куанье, написал первую музыкальную мелодраму — Пигмалион на античный мифологический сюжет. В эстетике Ж.Ж.Руссо мелодрама возникла как противопоставление консервативной, статичной и пафосной опере-сериа. Демократические тенденции сближали музыкальную мелодраму с динамично развивающимся в то время жанром комической оперы; однако по эмоциональному звучанию мелодрама представляла собой принципиальной иной — лирический — тип. К середине 19 в. музыкальная мелодрама как самостоятельный жанр практически исчезла, ее сменила эстрадно-концертная музыкальная декламация. Однако сам термин «мелодрама» сохранился, и получил широкое распространение в качестве обозначения драматического театрального жанра.

По сравнению с комедией или трагедией, ведущих свою историю с глубокой древности, жанр мелодрамы очень молод. Поэтому видовые признаки мелодрамы несколько стерты; ее скорее можно отнести к дополнительным, промежуточным жанрам. Несомненно, мелодрама зародилась внутри жанра трагедии, однако и комедия принимала в ее формировании самое непосредственное участие — особенно в определении круга типичных героев мелодрамы.

Становление мелодрамы связано с усилением демократических тенденций в просветительском театре 18 в.: в качестве сценических персонажей выводились представители третьего сословия, причем именно они зачастую предлагались авторами в качестве положительных примеров. Этот процесс начался с комедии, жанра, несомненно, наиболее многообразного и богатого, но обладающего не слишком широким ассортиментом изобразительных средств для однозначной декларации нравственного императива и показа открытых эмоций. Поэтому мелодрама формировалась внутри т.н. «мещанской драмы». Несомненно, большую роль в становлении жанра сыграла и музыкальная мелодрама.

В теоретических работах, посвященных театральным жанрам, выявлен целый ряд атрибутов мелодрамы. Как правило, в драматическом театре термином мелодрама обозначают пьесу или спектакль, отличающиеся запутанной сложной интригой, повышенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, однозначностью нравственной позиции, морально-поучительной направленностью. Язык мелодрамы преимущественно отличается возвышенной риторикой, насыщенной литературными тропами. Однако все эти признаки мелодрамы в полной мере можно отнести и к трагедии, особенно классической — будь то трагедия античная, классицистская или даже трагедия эпохи Возрождения. Если попробовать пересказать фабулу любой пьесы Шекспира, ставшей высочайшим примером мировой классической трагедии, в этом пересказе неминуемо возникнут и запутанная интрига, построенная на невероятных совпадениях; и избыток роковых страстей; и четко сформулированная мораль. Однако не возникает и тени сомнения в том, что Шекспир, при использовании всего арсенала изобразительных средств мелодрамы, а также — ее тематики, писал именно трагедии. Таким образом, становится понятным, что говорить следует не о формальных, но о сущностных различиях трагедии и мелодрамы.

Американский литературовед и театральный критик Эрик Бентли в своей книге «Жизнь драмы», посвященной жанрам театрального искусства, назвал мелодраму «трагедией для простых душ». Если обязательный структурный элемент трагедии — масштабность событий, то в мелодраме сюжет всегда представляет собой частный случай. Поступки и судьбы героев трагедии, как правило, связаны с историческим развитием общества, и нередко оказывают на него решающее влияние. Мелодрама же всегда замкнута; она посвящена судьбам отдельно взятых людей в конкретных обстоятельствах. В то время как герои трагедии решают кардинальные вопросы бытия, мелодраматические герои пытаются обустроить лишь собственную жизнь. Если трагедия отличается, по выражению Бентли, «уважительным отношением к реальной действительности», то в мелодраме жизнь предстает в виде наивной утопической гармонии, нарушаемой отдельными «злодеями». Герои мелодрамы, как правило, пассивны, лишены живых характеров, олицетворяют прямолинейные этические схемы. Трагедия поднимает вечно актуальную проблему; мелодрама стремится увести своего зрителя из реального мира в вымышленный.

Весьма любопытно формируется способ зрительского восприятия этого жанра. Фактически мелодрама не имеет особого отношения к реальной жизни, однако последовательное и принципиальное использование архетипических коллизий и сюжетов позволяет зрителю олицетворять себя с героем; причем не столько себя настоящего, сколько себя вымышленного, идеального, представляемого в мечтах и грезах. Собственно говоря, мелодрама сродни сказке для взрослых, в которой обычный человек попадает в неправдоподобные обстоятельства и становится их игрушкой. Вот почему источниками сюжетов для авторов мелодрам в период становления жанра были т. н. «готические романы»: А.Радклиф — в Англии, Ф. Г. Дюкре-Дюмениль — во Франции и др.

Именно мелодрама с ее демократическим снижением героев сыграла в 18 в. значительную роль в разрушении канона классицистской комедии и в формировании стилистики романтизма. Жанр мелодрамы формировался во Франции такими драматургами, как Г.де Пиксерекур, К. де Три и др. Своей вершины жанр мелодрамы достиг в творчестве обоих Дюма — как отца, так и сына. Значительную популярность имела мелодрама и в английском театре: М.Г.Льюис, Т.Холкрофт, Д.У.Джерролд, Э.Дж.Булвер-Литтон и др.

В начале 19 в. переводная мелодрама появилась на русской сцене. Параллельно, в пьесах драматургов Н.В.Кукольника, Н.А.Полевого, Р.М.Зотова, П.Г.Ободовского возникла и русская мелодрама, пользовавшаяся огромной популярностью у всех классов и сословий. Мелодраматические спектакли с одинаковым успехом шли на сценах императорских театров и ярмарочных балаганов, собирая полные залы и постоянно присутствуя в репертуаре наряду с комедиями и трагедиями.

На новый виток своего развития в России мелодрама вышла в первые послереволюционные годы. Этому, несомненно, способствовала ясность и однозначность моральной позиции жанра — в эпоху тотального формирования новой идеологической позиции общества к сложности и полутонам иных жанров власть относилась с большой опаской. Предпринимались попытки внедрения в раннюю советскую мелодраму социальных мотивов, чтобы поставить жанр на службу идеям революции. Особенно примечательно, что первый нарком культуры молодой советской республики, А.В.Луначарский, как драматург работал исключительно в жанре мелодрамы.

Позже, с официально признанным направлением «социалистического реализма» и требованиями «крупномасштабной» тематики театрального искусства, жанр мелодрамы в Советском Союзе стал считаться «низким» и «второстепенным». Мелодраматические спектакли изредка появлялись на сценах театров страны: во МХАТе — Сестры Жерар; в театре им. Вс. Мейерхольда — Дама с камелиями и др. Однако в целом мелодрама переживала период забвения; на материале советского периода скорее можно говорить лишь о мелодраматических мотивах некоторых пьес, причем — драматургов не самого высокого уровня.

Пожалуй, единственным исключением из сложившегося отношения к мелодраме в советский период стало творчество драматурга А.Арбузова. Арбузов последовательно работал в жанре мелодрамы на протяжении всей своей творческой жизни, отстаивая его принципы не только в пьесах, но и в статьях и интервью. Правда, в пьесах А.Арбузова авторский жанр, как правило, обозначался иначе — «драма», «драматическая хроника», «диалоги». Тем не менее, именно драматургию А.Арбузова можно считать ярким примером целенаправленной изящной разработки мелодраматического жанра.

В современном театре, с его тенденцией смешения жанров и развития многообразных межжанровых течений, мелодрама практически не встречается. Это вполне закономерно: наивность как мировоззренческая категория уходит в прошлое; черно-белые краски окружающей действительности, так свойственные мелодраме, уступили место многоцветной и пестрой картине мира. Показательно, что даже пьесы А.Арбузова, до сих пор появляющиеся в репертуаре современных театров, переосмысливаются режиссерами в совершенно иных жанрах — трагикомедии, драмы, трагедии.

**Менестрель-шоу или минстрел-шоу** — форма американского народного театра XIX века, в котором загримированные под негров белые актёры разыгрывали комические сцены из жизни негров, а также исполняли стилизованную музыку и танцы африканских невольников.

Несмотря на то, что традиция гримироваться под негров имела место среди домашних спектаклей белых переселенцев в Америке ещё в конце XVII века, как цельная форма развлекательного искусства менестрель-шоу развились в конце 1820-х гг. в США. Толчок к популярности менестрель-шоу дали представления Томаса Дартмута Райса, в частности его номер «Джим Кроу» — музыкальная композиция и танец, имитирующие негритянский стиль. Популярность этого номера была столь широка, что Райс взял себе псевдоним «Джим Кроу» и гастролировал по Америке и Европе. По его следам в 1830-е гг. стали появляться схожие инструментально-вокальные ансамбли и соло-исполнители. К середине 1840-х гг. менестрель-шоу, также называемые «эфиопскими» стали одной из наиболее популярных форм развлечения в США, особенно в северных штатах. Менестрели пародировали жизнь и манеры негров, зачастую представляя их самым неприглядном образом в виде ленивых, глупых и бахвальных рабов. Юмор шоу был резким с использованием игры слов; нередкой была сатира на текущую политику от лица простоватого невольника. Самих негров среди менестрелей практически не было, лишь с середины 1850-х гг. стали появляться первые, полностью негритянские труппы менестрелей. Парадоксальным образом, они также гримировали себе лицо, делая его похожим на театральную маску. Негритянские менестрель-шоу также собирали публику, желавшую увидеть представление настоящих негров. Однако изначально расистский характер менестрель-шоу препятствовал его развитию среди негров-исполнителей.

С всё более возрастающими аболиционистскими тенденциями в североамериканском обществе менестрель-шоу оказывались в этом свете проводником идей рабства. В то же самое время, во многих штатах Юга шоу менестрелей постепенно стали запрещаться, так как там они ассоциировались с развлечением северян. Во время Гражданской войны индустрия менестрель-шоу стала приходить в упадок: к этому времени популярность набирали схожие жанры варьете, водевиля и музыкальные комедии. Гастроли небольших трупп менестрелей отодвинулись дальше к периферии. В то же время в Нью-Йорке жанр менестрелей преобразовался в громадные, богато декорированные шоу с участием иностранных акробатов и др. цирковых элементов; вскоре чёрный грим перестал быть обязательным в таких выступлениях. В 1870-е гг. в музыкальное отделение менестрель-шоу вошли духовные негритянские песни, спиричуэлс; в данном случае песни не имитировались, а напрямую заимствовались от бродячих чёрных музыкантов. К началу XX века жанр менестрель-шоу окончательно изжил себя и продолжал существовать лишь в сельской местности южных штатов. К 1919 году остались лишь три значительные труппы менестрелей.

**Мимы**— у античных греков и римлян сценические представления массового характера во вкусе зрителей из низших слоев — выступления акробатов, фокусников и т.п., сценки с пением и танцами, наконец, целый реально-бытовой сатирический фарс. Актёры в этом виде театра тоже назывались мимами.

Зародившись среди широких народных масс в разных местах Греции, этот фольклорный жанр получил впервые литературную обработку у греческих колонистов на юге Италии и в Сицилии; это были веселые сценки с бойким диалогом, выхваченные из быта мелких ремесленников, поселян и близких к ним слоев; их литературная обработка показывает интерес к этому массовому жанру и образованных верхов. Широко развернулся этот жанр в эллинистическую эпоху Греции IV—III вв. до нашей эры. В это время мимы создаются не для сцены, а лишь для занимательного чтения и входят в орбиту интересов не только ремесленных, но и высших социальных слоев.

Специалистом-мимографом был Геронд, писавший «холиямбами». Если у Герронда по-видимому смазывается классовая заостренность Мимов, то у других мимографов этого периода мимы явно обращаются в орудие борьбы с господствующими классами. Большое распространение мимы получили и в древнем Риме. Давно процветая на юге Италии и бытуя в Риме как низовой массовый театр, мимы прочно овладели сценой к концу II и в I в. до нашей эры, когда победы демократии заострили их как орудие классовой борьбы, сделав театр местом социально-политической сатиры. Известны литературно обработанные мимы сирийского раба Публилия и Децима Лаберия, которому покровительствовал опиравшийся на демократию диктатор Юлий Цезарь. Отражая быт мелких ремесленников, эти мимы часто направлены против господствующих классов — крупных землевладельцев и др. — иногда с резкой сатирой на религию. Самые скабрезные сюжеты были здесь преобладающими. Традиционным персонажем мима был дурак, осыпаемый всякой бранью; в текст часто врывался импровизационный элемент на злобу дня. Как классовый жанр низов римский мим и писался на языке этих слоев со всеми вульгаризмами и жаргоном городских таверн. В I в. до нашей эры мим стал вытеснять «ателлану».

Новые особенности характеризуют мима в эпоху цезаризма. Под эгидой государства, стремящегося отвлечь демократические слои от борьбы с господствующими классами, мимы расширяются в сложное представление, так называемую «мимическую ипотезу», которая дается в больших театрах и субсидируется правительством. Эти «ипотезы» были лишены прежней классовой заостренности мимов; это была написанная прозой вперемежку со стихами ультранатуралистическая авантюрная драма с превращениями, различными чудесами, пропитанная грубой эротикой и другими средствами для привлечения неприхотливого зрителя. Здесь выступали певцы, танцоры, даже дрессированные животные; актёры играли без масок, актрисы выступали часто совсем обнаженные, вызывая этим впоследствии нападки христианских писателей.

Грандиозный социальный катаклизм V века нашей эры, положивший конец существованию Римской империи, не повлек за собой исчезновения римского мима. Его история продолжалась и в последующие века, отмеченные переходом от рабовладельческого строя к феодализму, от античной «языческой» культуры к средневековой христианской. Но остаточные формы римского мима получили в новой социальной обстановке качественно новый характер. По мере усиления в бывшей Римской империи её «варваризации», выражавшейся в «обратном» движении от сложной системы менового хозяйства к простым формам хозяйства натурального, постепенно отпадают материальные предпосылки для существования мимической ипотезы, этого последнего большого театрального жанра античности. Римские актёры, приспособляясь к новым хозяйственно-общественным условиям, растекаются по «варварским» странам, возвращаясь к исконному бродяжничеству. Вместе с тем традиции римских мимов несомненно сочетались в новых варварских странах с искусством местных германских певцов-скоморохов, скопов или глиманов. Только в результате усвоения и переработки туземными скоморохами «культурного наследия» римских мимов и образовалось типичное для феодального Средневековья жонглерство, окончательно оформившееся к IX в. и использовавшее опыт римских мимов в переработанном, «снятом» виде, а не путем непосредственной пересадки его на совершенно инородную в социальном и этническом отношении почву романо-германских государств.

 Данная информация резко противоположна известной теории немецкого учёного Эмиля Рейха, выводившего непосредственно из римского мима все народно-комическое творчество средневековой и новой Европы, а также Азии и Африки. Видя в миме исконное зерно комического изображения обыденной жизни, одинаковое во всех странах в силу однородности быта порождающих его социальных низов, Рейх утверждал, что эта народно-комическая стихия лежит в основе всей мировой драмы, поскольку она не «классична», то есть не основана на сознательном подражании литературной драме античности.

Согласно данной теории, мим имеет несомненное сходство как со средневековым фарсом, так и с «Учёной комедией». В обоих случаях мы имеем дело с явлениями социально разнородными: если средневековый фарс порожден социальной практикой низших классов феодального общества, то commediadell’arte оформляет идеологию господствующего класса. Отсюда и различный характер связи этих жанров с мимами. В первом случае создатели фарса — ремесленники средневекового города — использовали для своего самодеятельного комедийного творчества традиционную технику скоморошьих действ, впитавших в себя «культурное наследие» римских мимов; одновременно с этим некоторые элементы мимов проникали в фарс из средневекового крестьянского фольклора, куда они были занесены теми же жонглерами раннего Средневековья.

 Во втором случае, в «commediadell’arte», происходит не стихийное проникновение фольклорно-игровых элементов в комедию, а сознательное использование этих элементов аристократическими артистами с целью стилизации «народного» комизма, использование, пронизанное тенденцией к освоению античных жанров для удовлетворения своих идеологических запросов. «Commediadell’arte» ориентируется на ателлану и мимы не менее сознательно, чем «учёная» комедия, ориентировалась на пьесы Плавта и Теренция.

**Моноспектакль** — это спектакль с единственным исполнителем.

Основные виды моноспектакля:

* постановка монодрамы или монооперы, то есть сценического действа, изначально предназначенного для одного исполнителя.
* инсценировка пьесы для нескольких исполнителей, адаптированная для единственного актёра.
* концертная композиция из отдельных произведений, последовательность которых выстраивается в определённое подобие лирико-драматического сюжета.

Знаменитые исполнители

* В. Маневский — профессиональный артист в этом жанре.
* Аркадий Райкин - советский эстрадный и театральный актёр, режиссёр, сценарист, юморист.

Знаменитые спектакли

* «Настасия Филипповна», по роману Достоевского «Идиот», автор и исполнитель В. Яхонтов.
* «Люди и манекены» - фильм-спектакль. Режиссер и исполнитель главной роли - Аркадий Райкин.
* «Про Федота-Стрельца, удалого молодца», автор и исполнитель Леонид Филатов.
* «Оскар и Розовая Дама» — по роману Э.-М.Шмитта — с Алисой Фрейндлих.

**Моралите** — особый вид драматического представления в Средние века и в эпоху Возрождения, в котором действующими лицами являются не люди, а аллегорические персонажи.

Уже между древнейшими мистериями почти всех стран Европы встречается представление притчи о женихе и 10 девах — моралите в зародыше. В латинской мистерии об антихристе и Римской империи, появление которой относится к царствованию Фридриха Барбароссы, между действующими лицами встречаются Церковь, Синагога, Лицемерие, Ересь и пр. Наклонность выводить на сцену такие лица особенно усиливается к концу XIII в., когда все выдающиеся произведения светской поэзии принимают дидактико-аллегорический характер. Тогда в сводные мистерии, в особенности ветхозаветные, входят целые ряды сцен в роде "ProcesdeParadis", то есть судбища между Милосердием и Миром, с одной стороны, Справедливостью и Правосудием, с другой — за род человеческий. Тогда же моралите выделяются в особый вид драматических представлений, цель которых — первоначально нравоучительная: отвлекать человечество от пороков к добродетели; а так как лучшее средство сделать порок ненавистным есть его осмеяние, то нравоучение моралите легко переходит в сатиру.

Во Франции этот вид представлений, по-видимому, пропагандировало братство базошей. Одним из старейших моралите считается «la Farcedela Pippee», осмеивающее модников. Из наиболее серьезных моралите известно явившееся около 1475 г.

Moralite dubienadviseetdumaladvise», развивающее мысль о двух путях — добродетели и порока; в заключение bienadvise попадает в царство небесное, а его соперник — в ад. К концу XV в. относится моралите «Le senfants de Maintenantou l’education», бичующее страсть горожан воспитывать сыновей выше уровня своего сословия. В начале XVI в. подновляется старое моралите с латинским заглавием «Mundus, Caro, Daemonia», изображающее победоносную борьбу христианского рыцаря с приманками мира. В 1507 г. врач Nicolasdela Chesnay опубликовал «Диететику», в которую вставлено «Осуждение пирушки» — живо написанное моралите на тему о вреде неумеренности в пище и питье. Еще популярней и влиятельней этот род представлений был в Англии, где моралите вскоре перерождаются в комедию нравов. Отначала XV в. мыимеем: «The Castle of Perseverance», «Mind, Will and Unterstanding» и «Mankind».От времени Генриха VII дошел целый ряд моралите, таких же серьезных и назидательных: к той же эпохе относится и «Чародей» Скельтона, где, кроме аллегорических фигур, действуют и «типы» — Вызыватель духов и Нотариус. От первых лет Генриха VIII мы имеем весьма популярное моралите «Гик Скорнер» неизвестного автора, где нравоописательный и сатирический элементы еще сильнее. Так как моралите по природе своей — вид поэзии весьма подвижной и свободной, то именно через их посредство театр принимает участие в религиозной борьбе того времени: мы имем рядом моралите «EveryMan», которое посредством талантливой драматизации известной притчи об испытании друзей проводит католическую идею оправдания посредством добрых дел, и «LustyJuventus», защищающее протестантское учение об оправдании верой и изображающее победу Новой Веры над Превратным Учением, скрывающим от народа Евангелие. Протестантскую тенденцию еще с большей энергией проводит моралите Натаниэля Вудса «Борьба с совестью». Некоторые моралите той же эпохи проводят идею о необходимости гуманистической науки; были моралите и с чисто политической тенденцией. Чем дальше, тем все большее значение получали в моралитэ живые лица, превращающие аллегорию в настоящую национальную драму. Из постоянных «типов» моралите доживает до шекспировской эпохи Порок, одетый в шутовской костюм, постоянно сопровождающий дьявола, чтобы дурачить его, и,  в конце концов попадающий в преисподнюю. В позднейшее время пережитком моралите являются фамилии действующих лиц комедии, указывающие на их свойства.

**Мюзик-холл** — развлекательный жанр, который был моден между 1850 и 1960 годами. Термин может относиться к:

* самой форме развлечения;
* театру, в котором происходит действие;
* виду популярной музыки, связанной с этим понятием.

Мюзик-холлы явились результатом развития салунов и пабов в 1830-х.

Одним из наиболее известных салонов был GrecianSaloon, открытый в 1825, на севере Лондона. Позже он стал известен как GrecianTheatre, в возрасте 14 лет в 1884 году в нём дебютировала Мэри Ллойд.

Мюзик-холлы в современном понимании появились в 1850-х, и появлялись, как правило, на базе пабов. Они отличались от театров тем, что в них можно было, скажем, сидеть на столе и распивать алкоголь, курить табак во время просмотра шоу.

Первым мюзик-холлом принято считать Кентербери Мюзик-холл, располагающийся по адресу Вестминстер-Бридж-роуд, 143, построенный Чарльзом Мортоном, позднее названного «Отцом Залов». Он открылся 17 мая 1852 года: про эту дату говорят «наиболее знаменательная дата в истории всех мюзик-холлов». В 1852 году зал выглядел как многие другие пабы, но был расширен в 1854 до беспрецедентных размеров. Он был ещё сильнее отстроен в 1859, позже перестроен как театр, в 1942 здание уничтожила бомба.

Другим ранним мюзик-холлом был Middlesex. Более известный как 'OldMo', он был построен на месте Mogul Saloon. Позднее преобразованный в театр, он был снесён в 1965.

С увеличением количества синдикатов, контролировавших мюзик-холлы, нарастало напряжение между их владельцами и работниками. 22 января 1907 после долгих споров, в Holborn Empire зародилась идея забастовки. Идея распространилась; забастовка длилась около двух недель и стала известна как «Война варьете». Большинство требований бастовавших в итоге было удовлетворено, в том числе — установка минимальной рабочей платы и максимальной рабочей недели работников.

Многие звёзды варьете, такие, как Мэри Ллойд, Артур Робертс, Джо Элвин и Гус Элен, поддерживали забастовку, несмотря на то, что сами зарабатывали достаточно, чтобы не быть в ней материально заинтересованными.

**Мюзикл**— музыкально-сценическое произведение, в котором переплетаются диалоги, песни, музыка, важную роль играет хореография. Сюжеты часто берутся из известных литературных произведений, из мировой драматургии. Большое влияние на мюзикл оказали многие жанры: оперетта, комическая опера, водевиль, бурлеск. Как отдельный жанр театрального искусства долгое время не признавался.

 Мюзикл — жанр, как правило, сложный в постановочном отношении и потому дорогой. Многие бродвейские мюзиклы славятся своими спецэффектами, что возможно только в условиях стационарного мюзикла, где спектакли идут ежедневно в течение многих лет, пока они пользуются успехом у публики. В России пример такого наиболее успешного стационарного мюзикла — «Юнона и Авось».

Мюзикл — один из наиболее коммерческих жанров театра. Это обусловлено его зрелищностью, разнообразием тем для постановки, неограниченностью в выборе средств выражения для актеров.

По форме мюзикл чаще всего представляет собой двухактовый спектакль.

**Опера** — жанр музыкально-драматического искусства, в котором содержание воплощается средствами музыкальной драматургии, главным образом посредством вокальной музыки. Литературная основа оперы — либретто.

Опера появилась в Италии, в мистериях, то есть духовных представлениях, в которых эпизодически вводимая музыка стояла на низкой ступени. Духовная комедия: «Обращение св. Павла», Беверини, представляет уже более серьёзный труд, в котором музыка сопровождала действие с начала до конца. В середине XVI века большой популярностью пользовались пасторали или пастушеские игры, в которых музыка ограничивалась хорами, в характере мотета или мадригала. В «Amfiparnasso», ОрациоВекки хоровое пение за сценой, в форме пятиголосного мадригала, служило для сопровождения игры актёров на сцене. Эта «Commediaarmonica» была дана в первый раз при Моденском дворе в 1597 году.

В конце XVI века попытки ввести в такие сочинения одноголосное пение вывели оперу на тот путь, на котором её развитие быстро пошло вперед. Авторы этих попыток называли свои музыкально-драматические произведения dramainmusica или dramapermusica; название «опера» стало применяться к ним в первой половине XVII века. Позднее некоторые оперные композиторы, например Рихард Вагнер, опять вернулись к названию «музыкальная драма».

Первый оперный театр для публичных представлений был открыт в 1637 году в Венеции; ранее опера служила только для придворных развлечений. Первой большой оперой можно считать «Дафну» Джакопо Пери, исполненную в 1597. Опера скоро распространилась в Италии, а затем и в остальных странах Европы. В Венеции со времени открытия публичных зрелищ в течение 65 лет появилось 7 театров; для них написано разными композиторами 357 опер. Пионерами оперы были: в Германии — Генрих Шютц, во Франции — Камбер, в Англии — Пёрселл; в Испании первые оперы появились в начале XVIII столетия; в России Арайя первым написал оперу на самостоятельный русский текст. Первая русская опера, написанная в русских нравах — «Танюша, или Счастливая встреча», музыка Ф. Г. Волкова.

**Оперный театр -** здание музыкального театра, в котором проходят, прежде всего, представления опер, оперетт и балетов.

Здание оперного театра имеет большую сцену с дорогостоящим техническим оборудованием, оркестровую яму и зрительный зал в один или несколько ярусов, располагающихся друг над другом или в виде лож. Данная архитектурная модель оперного театра является основной.

Первые оперные театры появились в середине XVII века сначала в Венеции, а затем в других городах Италии и предназначались для развлечения аристократии.

При строительстве оперных театров со времени их возникновения до наших дней использовались две различные тенденции.

В классическом ярусном театре расположение публики в ложах имело такую же значимость, как и происходящее на сцене. Зрительный зал и сцена были ярко освещены. Исполнители пели на авансцене, в то время как задняя часть сцены служила для сменяющихся декораций. В современных театрах используется вся сцена от рампы до задника сцены, зрительный зал затемнён и имеет полукруглую форму. Со временем театры становились всё больше, так здание Метрополитен Опера в Нью-Йорке вмещает 4 000 зрительских мест.

 Вторая важная тенденция касается расположения оркестровой ямы. В театре барокко музыканты находились на одном уровне с партером. Дирижёр был необязателен, так как оркестр и исполнители имели непосредственный контакт. Со временем оркестр стал занимать всё больше места, в результате этого появилась оркестровая яма. При строительстве Байройтского театра Рихард Вагнер устроил специальную оркестровую яму для исполнения своих произведений. Она ярусами уходит глубоко под сцену и закрыта сверху, таким образом, нельзя точно установить источник звуков, что создаёт дополнительный сценический эффект.

 В XVIII веке зрителем оперных театров стала и буржуазия. Оперные театры превратились из дворцовых театров в государственные оперы.

 Понятие «оперный театр» включает в себя не только здание театра, но и учреждение. Под этим может пониматься как постоянная труппа театра, так и художественные руководители, администрация, кассы, гардероб и театральные мастерские. В больших оперных театрах может быть занято до 1000 постоянных сотрудников. В некоторых странах, например в Великобритании, Франции и США, не существует постоянных театральных трупп. Постановки разрабатываются совместно несколькими театрами, а затем идут в них поочерёдно.

**Пантомима**— вид сценического искусства, основным средством создания художественного образа является пластика человеческого тела, без использования слов.

Термином «пантомима» также пользуются специалисты в области «языка тела», способные оценивать мотивации и внутреннее состояние, равно, как и правдоподобность информации, исходящей от собеседников вне зависимости от произносимого ими текста, и опирающиеся в своих оценках исключительно на био-механические проявления тела оппонента См. художественный фильм «TrueRomance». Драматический монолог Кристофера Уокена адресованный Деннису Хопперу: «Сицилийцы — лучшие в Мире вруны. Чемпионы мира по вранью в „тяжёлом весе“. Мой отец был лучшим из них. Так вот, согласно ему, у мужчины существует 17 пантомим, показывающих, что он — врёт. У женщин — 20…» («Sicilians are the best liars. The best… The World Heavy Weight champion-liars. My father was the best of them. According to him, there are 17 pantomomes showing that the man is a liar. Womenhas 20…»

Как вид театрального искусства пантомима существует с древнейших времён.

Наиболее известными фигурами в Европейской классической пантомиме были Батист Дебюро, Марсель Марсо, ЭтьенДекру, Жан-Луи Барро, Адам Дариус, Борис Амарантов, Леонид Енгибаров, Анатолий Елизаров.

В начале и середине XX века произошёл очевидный и по сей день, досаднейший раскол в развитии и восприятии искусства пантомимы в Старом Свете и Северной Америке по сей день является если не «ругательным», то, по крайней мере, носит саркастический характер).В то же самое время в Европе, в России пантомима была трансформирована в более синтетическое искусство и серьёзно использована в театре и в системе театрального образования такими титанами, как А.Арто, Б.Брехт, В.Мейерхольд, А.Таиров, М.Чехов, Ю.Любимов, Е.Гротовски, Е.Барба и многими другими)

В 1950-х годах, в Ленинграде, в ДК Промкооперации Рудольф Славский создал первую в СССР студию пантомимы, из которой вышли В.Полунин, В.Агешин, Н.Самарина, А.Елизаров и другие. Так же эта студия сильно повлияла на творчество Роберта Городецкого. На основе опыта работы в студии Славский опубликовал книгу «Искусство пантомимы».

В 1960-х в Польше, Чехословакии и Прибалтийских Республиках СССР появился феномен театра пантомимы, наиболее значимыми деятелями которого были Генрик Томашевский, Ладислав Фиалка, и, наиболее значимый — МодрисТенисон. М.Тенисон, художник-график, дал искусству пантомимы — новую энергетику, в результате привнесения которой, само действо в его постановке уже почти ничто не связывало с традиционной пантомимой. Единственным, и непреложным качеством, «удерживающим» его искусство в максимальном приближении к «пантомиме» был факт, что слово или звук — по-прежнему оставались табу. Но, в отличие от классической пантомимы, краеугольным камнем которой является дивертисмент, состоящий из до блеска отточенных миниатюр, в театрах, указанных выше зритель сталкивался с цельным, продолжительном действом, базированным на цельном сюжете, преимущественно аллегорического свойства.

 Из театра М.Тенисона вышло 2 наиболее значимых философа новой пантомимы: Валерий Мартынов и Гедрюс Мацкявичюс. Первый декларировал импровизацию, основанную на медитативном состоянии артиста, как единственный путь к выразительности. Второй был более «консервативен» и использовал импровизацию, как часть своего творческого метода: провоцируя актера на импровизацию в рамках заданной поэтической темы, он добивался органичного результата, и впоследствии включал этот результат в зафиксированную канву создаваемого спектакля.

 Исключительно важно отметить, что молчание актера на сцене в вышеозначенных театрах было не насильственно-привнесённым условием, а неотъемлемым и органическим элементом выразительности.

Отдельно стоит отметить феномен театра клоунады под руководством Вячеслава Полунина «Лицедеи». Будучи классическим мимом «по образованию», В.Полунин привнес в пантомиму — элемент клоунады. Это же, несколько раньше, в меньшем масштабе и в противоположной пропорции, делал Леонид Енгибаров, привнёсший элемент пантомимы в сольную цирковую клоунаду.

Как ни парадоксально, в Канаде, основанный в 1984 году CirqueduSoleil,, Франко Драгоне интуитивно возродил многие элементы постановочной методики Европейских театров пантомимы 60-х годов. Суть этого возрождения базировалась на синтезе циркового искусства, пластической импровизации, включающей элементы акробатики, гимнастики и хореографии, и цельной ассоциативной канвы, объединяющей весь спектакль.

 В США в 70-е годы были осуществлены некоторые попытки возрождения пантомимы на новом уровне и для нового зрителя, но, как ни печально, даже наиболее значимые из них — канули в небытие. Это — вполне объяснимо: обилие и разнообразие хореографических театров в США заняло «нишу зрительского интереса» к пластическому искусству, которая была практически свободна 30-35 лет назад в странах Восточной Европы и бывшего СССР, где единственной «дозволенной» формой физического представления был Классический Балет.

**Пародия**- произведение искусства, имеющее целью создание у читателя комического эффекта за счёт намеренного повторения уникальных черт другого, обычно широко известного, произведения в специально изменённой форме. Говоря иначе, пародия — это «произведение-насмешка» по мотивам уже существующего известного произведения. Пародии могут создаваться в различных жанрах и направлениях искусства, в том числе литературе, музыке, кино, эстрадном искусстве и других. Пародироваться может одно конкретное произведение, сочинения некоторого автора, сочинения некоторого жанра или стиля, манера исполнения и характерные внешние признаки исполнителя.

 В переносном смысле пародией называют также неумелое подражание.

Зародилась пародия в античной литературе. Первый известный образец жанра — Батрахомиомахия, где пародируется высокий поэтический стиль «Илиады» Гомера. При написании «Войны мышей и лягушек» использовался прием травестия — о низком предмете повествуется высоким стилем.

**Рок-опера** — это опера в жанре рок-музыки. Рок-оперы представляют собой музыкально-сценические произведения, где в ариях, исполняемых множеством вокалистов по ролям, раскрывается сюжет оперы. При этом по музыке арии написаны в стиле рок, на сцене могут вместе с солистами присутствовать гитаристы и прочие рок-музыканты.

Рок-оперы могут быть как единоразовой записью, так и постоянно действующим представлением с постоянным или меняющимся составом исполнителей. Часто для записи или живого исполнения рок-опер на главные роли приглашают солистов из известных групп. Наличие ролей и сюжета отличает рок-оперы от простого концептуального альбома.

Жанр рок-оперы возник в 1960-х годах. Основоположником жанра и изобретателем самого термина «rockopera» считается Пит Таунсенд, лидер рок-группы TheWho. Именно этот коллектив в 1969 году выпустил альбом «Томми», на обложке которого впервые значилось название нового жанра. Однако исторически первооткрывателями жанра может считаться британская группа ThePrettyThings с концептуальным альбомом «S.F. Sorrow», записанным в 1967 и вышедшем в 1968 году, но не имевшем, в отличие от «Томми», оглушительного коммерческого успеха.

**Сайнеты** — маленькие пьески испанского театра, произведения лёгкие и большей частью комические. Некоторые из них отличаются литературными достоинствами. Действующих лиц не более 2 или 3. Представлялись С. во время антрактов между большими пьесами. Они писались то в прозе, то в стихах, но преимущественно в стихах. Один из старейших испанских драматургов, Лопе де Руэда, написал в прозе прекрасные С.: "LosOlivos". Лопе де Вега и Кальдерон писали их сотни, но лишь несколько из них сохранились. Наиболее известным автором С. считается Рамон де ля Крус, забавлявший мадридскую публику своими С. или фарсами, которых написано им, в стихах, более 200. Они отличаются живо очерченными характерами, верностью в изображении нравов и остроумием. По форме и тону они глубоко национальны. Лучшими из них считаются "Sombrerito", "Musica a oscuras", "Hombrossolos", "Manolo". Успешно писал С. и Гонзалес дель Кастильо.

**Театр абсурда -**абсурдистское направление в западноевропейской драматургии и театре, возникшее в середине XX века. В абсурдистских пьесах мир представлен как бессмысленное, лишённое логики нагромождение фактов, поступков, слов и судеб. Наиболее полно принципы абсурдизма были воплощены в драмах «Лысая певица» румынско-французского драматурга Эжена Ионеско и «В ожидании Годо» ирландского писателя Сэмюэла Беккета.

Термин «театр абсурда» впервые использован театральным критиком Мартином Эсслином, в 1962 году написавшим книгу с таким названием. Эсслин увидел в определённых произведениях художественное воплощение философии Альбера Камю о бессмысленности жизни в своей основе, что он проиллюстрировал в своей книге «Миф о Сизифе». Считается, что театр абсурда уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов и авангардистское искусство 1910—20-ых. Несмотря на острую критику, жанр приобрёл популярность после Второй мировой войны, которая указала на значительную неопределённость человеческой жизни. Введённый термин также подвергался критике, появились попытки переопределить его как «анти-театр» и «новый театр». По Эсслину, абсурдистское театральное движение базировалось на постановках четырёх драматургов — Эжена Ионеско, Сэмюэла Беккета, Жана Жене и Артюра Адамова, однако он подчёркивал, что каждый из этих авторов имел свою уникальную технику, выходящую за рамки термина «абсурд». Часто выделяют следующую группу писателей — Том Стоппард, Фридрих Дюрренматт, Фернандо Аррабаль, Гарольд Пинтер, Эдвард Олби и Жан Тардьё.

Вдохновителями движения считают Альфреда Жарри, Луиджи Пиранделло, Станислава Виткевича, Гийома Аполлинера, сюрреалистов и многих других.

Движение «театра абсурда», очевидно, зародилось в Париже как авангардистский феномен, связанный с маленькими театрами в Латинском квартале, а спустя некоторое время обрело и мировое признание.

На практике театр абсурда отрицает реалистичные персонажи, ситуации и все другие соответствующие театральные приёмы. Время и место неопределённы и изменчивы, даже самые простые причинные связи разрушаются. Бессмысленные интриги, повторяющиеся диалоги и бесцельная болтовня, драматическая непоследовательность действий, — всё подчинено одной цели: созданию сказочного, а может быть и ужасного, настроения.

Нью-йоркская Театральная компания без названия № 61 заявила о создании «современного театра абсурда», состоящего из новых постановок в этом жанре и переложений классических сюжетов новыми режиссёрами. Среди других начинаний можно выделить проведение Фестиваля работ Эжена Ионеско.

«Традиции французского театра абсурда в русской драме существуют на редком достойном примере. Можно упомянуть Михаила Волохова. Но философия абсурда до сего дня в России отсутствует, так что ее предстоит создать.»

**Театр кукол** — одна из разновидностей кукольного вида пространственно-временнóго искусства, в который входят мультипликационное и не мультипликационное анимационное киноискусство, кукольное искусство эстрады и художественные кукольные программы телевидения. В спектаклях театра кукол внешность и физические действия персонажей изображаются и/или обозначаются, как правило, объёмными, полу объёмными и плоскими куклами Куклы-актёры обычно управляются и приводятся в движение людьми, актёрами-кукловодами, а иногда автоматическими механическими или механически-электрически-электронными устройствами. В последнем случае куклы-актёры называются куклами-роботами. Следует отметить, что словосочетание "кукольный театр" является некорректным и обижает профессиональное достоинство кукольников, поскольку прилагательное "кукольный" ассоциируется с понятием "ненастоящий". Правильно говорить: "театр кукол", так, кстати, называются все профессиональные театры анимации.

Среди театров кукол различают три основных типа:

1.Театр верховых кукол, управляемых снизу. Актёры-кукловоды в театрах этого типа обычно скрыты от зрителей ширмой, но бывает и так, что они не скрываются и видны зрителям целиком или на половину своего роста.

2. Театр низовых кукол, управляемых сверху с помощью ниток, прутов или проволоками. Актёры-кукловоды в театрах этого типа чаще всего тоже скрыты от зрителей, но не ширмой, а верхней занавеской или падугой. В некоторых случаях актёры-кукловоды, как и в театрах верховых кукол, видны зрителям целиком или на половину своего роста.

3. Театр кукол срединных кукол, управляемых на уровне актёров-кукловодов. Срединные куклы бывают объёмными, управляемыми актёрами-кукловодами либо со стороны, либо изнутри кукол больших размеров, внутри которых находится актёр-кукловод. К числу срединных кукол относятся, в частности, куклы Театра теней. В таких театрах актёры-кукловоды не видны зрителям, так как находится за экраном, на который проецируются тени от плоских или не плоских кукол-актёров. В качестве срединных кукол-актёров используются куклы-марионетки, управляемые сзади кукол видимыми или не видимыми зрителям актёрами-кукловодами. Либо перчаточные куклы или куклы-актёры других конструкций. Как это происходит, например, в известной эстрадной миниатюре С.В.Образцова с кукольным малышом по имени Тяпа и его отцом, роль которого играет сам Образцов.

В последнее время всё чаще театр кукол представляет собой сценическое взаимодействие актёров-кукловодов с куклами. В XX веке начало этому взаимодействию положил С.В.Образцов в той самой эстрадной миниатюре, в которой действовали два персонажа: малыш по имени Тяпа и его отец. Но фактически подобные взаимодействия актёров-кукловодов и кукол-актёров привели к размыванию границ между кукольным и не кукольными видами пространственно — временного искусства. Профессиональные кукольники всё же призывают не злоупотреблять "третьим жанром", а использовать в основном выразительные средства, присущие театру кукол.

Следует отметить, что специфическая самобытность искусства театра кукол и в целом кукольного пространственно-временного искусства образуется не только и не столько благодаря куклам-актёрам, сколько в силу единой совокупности многих особенностей. Причём одни особенности свойственны кукольному искусству, а другие являются общими для кукольного искусства и всех или некоторых других видов пространственно-временного искусства. Например, такие общие особенности, как композиционное построение драматургической основы спектаклей: экспозиция, завязка, кульминация, развязка. Кроме того, широко используются общие жанры, реалистические и художественно-условные формы, пантомимический и не пантомимический варианты сценических действий и т.д. и т.п.

**Театр миниатюр**- это содружество артистов, предпочитающих виды малых форм искусства и выбирающих для репертуара театра небольшие одноактные пьесы и театральные постановки комедийных и сатирических жанров, которым свойственны гротесковые и пародийные направления; а иногда в лирических формах, выраженных в миниатюре.

Театр миниатюр и Интимный театр относятся к формам Камерного театра.

Появившись одновременно с кинематографом, театры миниатюр завоевали огромную популярность. Только в Петербурге и Москве насчитывалось около двухсот пятидесяти таких театров, ежедневно дававших огромное количество представлений.

Прародителем миниатюрного театрального жанра в Санкт-Петербурге был «театр-кабаре», так называемый театр «клубного типа», наиболее известным из них был театр «Кривое зеркало», который в 1910 году располагался на набережной Екатерининского канала в доме № 90, с 1924 года в подвале дома № 13 на Итальянской улице, а с 1927 года в подвале дома № 12 на Караванной улице. Причём театр располагал постоянной труппой профессиональных актёров с универсальными исполнительскими способностями.

Создавал представления, приспособленные для камерного жанра «Театр миниатюр на Троицкой», в репертуаре которого драматические спектакли сочетались с танцевальным действием:

В новелле из «Декамерона» исполнялся вальс «Miserere», в «Разговорчивом соседе» использовался отрывок из оперы Верди «Дон Карлос». В репертуаре театра были спектакли по пьесам: «Флорентийская трагедия» О.Уайльда, миниатюрная оперетта «Нарядный флоридон» с танцами из египетской жизни «Что любят женщины», «Старый Петербург» Ю.Беляева — с пасторалью «Бастьен и Бастьена», сочиненной двенадцатилетним Моцартом.

«Какой-то карнавал искусств, художественных языков, в котором сближались не только далекие жанры, но и далекие стили. Здесь сошлись все эпохи и народы». В «Шехерезаде» явлен Древний Восток, в мексиканской оперетте «Никита» — Латинская Америка, действие балета-пантомимы «Одержимая принцесса» М.Кузмина происходило в Древнем Китае, а сценки «На небоскребе» — естественно, в современной Америке; в сюжетах по античным мифам изображались древнегреческие красавицы в туниках, хитонах и сандалиях. И даже киноленты, которые шли в антрактах, беспрерывно демонстрировали «мечети, минареты и гробницы халифов под сладкое пение „Ночь темна и волшебная светит луна“…».

В 1915—1917 годах был известен «Интимный театр Б.С.Неволина», который находился в доме № 41 на набережной Крюкова канала.

С 1911 года существовал «Мамонтовский театр миниатюр», в котором К.Я.Голейзовский поставил балетные спектакли: «Мотыльки», а музыку А.Скрябина, «Вакханалия» А.Глазунова, «Белое и чёрное» Ф.Шопена, «LesTableauxvivants» Ж.Гортрана, «Терана» К.Дебюсси.

С 1920 года в доме № 13 на Итальянской улице располагалась «Вольная комедия» — театр памфлета и политической сатиры, использовавший средства арлекинады, лубка, пантомимы, оперетки, минидрамы, организованный мастерами Н.В.Петровым, Н.Н.Евреиновым и Ю.П.Анненковым в подвале бывшего Пти-Паласа, с 1921 года перебрался в «Павильон де Пари».

**Театр повествования** - движение начало складываться во второй половине 1980-х годов и оформилось в 1990-е, включает сегодня уже два поколения драматургов, режиссёров, актёров, поддержано и развито переводчиками, постановщиками, театральными критиками, театроведами Франции, Бельгии и ряда других стран. Есть попытки перенести опыт театра повествования в кино.

В России к театру повествования в определенной мере близки поиски документального театра, тоже восходящие к концу 1980-х годов, жанр докудрамы, постановки московского Театр.doc.

Отталкивается от сценических поисков и опыта театрального монолога в постановках Питера Брука, Тьерри Сальмона, ДариоФо. Развивает принципы исповедальности и социальной ангажированности художника, идеи Вальтера Беньямина о фигуре и роли рассказчика. Авторы и постановщики активно обращаются к проблематике индивидуальной, семейной, исторической памяти и свидетельства, трансформируют жанры дневника и письма, практикуют своего рода археологию повседневности. В постановках театра повествования реконструирован ряд ключевых эпизодов итальянской истории, долгое время вытеснявшихся из публичного обсуждения. Авторы обращаются также к событиям мировой истории - Чернобыльская катастрофа, Боснийская война - и не ограничиваются политикой. Парадокс театра повествования в том, что, по-своему возвращая к традициям устной и непрофессиональной, народной словесности, включая переход на местные диалекты и проч., он существует и развивается в условиях девальвации слова механизмами пропаганды, политическими технологиями, печатными и аудиовизуальными массмедиа и проч. Это по-новому поворачивает проблематику театральности в современной общественной и культурной ситуации.

Поиски театра повествования представлены в изданиях, руководимых Франко Куадри, во французском театроведческом журнале Frictions и др. Многие из представителей движения отмечены национальными и международными премиями, им посвящены монографии и сборники.

Движение начало складываться во второй половине 1980-х годов и оформилось в 1990-е, включает сегодня уже два поколения драматургов, режиссёров, актёров, поддержано и развито переводчиками, постановщиками, театральными критиками, театроведами Франции, Бельгии и ряда других стран. Есть попытки перенести опыт театра повествования в кино.

**Театр теней**- форма визуального искусства, зародившаяся в Азии свыше 1500 лет назад.

Театр теней использует большой полупрозрачный экран и плоские цветные марионетки, управляемые на тонких палочках. Марионетки прислоняются к экрану сзади и становятся видны.

Название Театр теней не совсем корректно — никаких теней на экране не видно, а видны фигуры марионеток за экраном.

Специфика театра, его эстетика и тема варьируются в зависимости от традиций.

Марионетки традиционно изготовлялись из тонкой прозрачной кожи, бумаги или картона. Могут быть как твёрдыми и целостными, так и гнущимися, состоящими из отдельных частей, возможно, подвижно соединённых. Фигурки управлялись с помощью бамбуковых, деревянных или металлических палочек.

Ко второму тысячелетию, театр теней имел широкую популярность в Китае и Индии. С войсками Чингиз-хана распространился также в других регионах Азии. Наивысшей формы в Турции достиг в XVI ст., был популярен в Османской империи. В 1767 году, из Китая техника театра теней была привезена на родину французским миссионером Жюлем Алодом. В 1776 году она стала известна в Великобритании. Немецкий поэт Гете проявлял интерес к этому искусству, а в 1774 году сам устроил его представление.

Сегодня среди коллекционеров ценятся ажурно изготовленные кожаные марионетки, а самому театру теней грозит исчезновение.

В настоящее время театр теней наиболее распространён в Индонезии.

**Театр юного зрителя** - профессиональный театр, предназначенный для детской, подростковой и юношеской аудитории. Специализация на детскую аудиторию проявляется не только в репертуаре, но и в сценическом решении спектаклей: красочность, синтетичность, игра со зрителями.

В дореволюционной России профессиональных театров для детей не было. После Октябрьской революции создание их стало задачей государства. Первые детские театры появились в годы Гражданской войны в Петрограде, Москве, Саратове, Екатеринодаре, но просуществовали недолго. В 1920-е годы создаются театры во многих городах страны: Театр для детей в Харькове, Московский театр для детей, Ленинградский театр юных зрителей, Киевский театр для детей, Московский театр юного зрителя, Русский и Грузинский ТЮЗы в Тбилиси, ТЮЗы в Горьком, Баку, Ереване, Новосибирске и др. К 1930 году было уже 20 ТЮЗов, играющих как на русском, так и на других языках народов СССР. Начальные программы ТЮЗов состояли из инсценировок переводов сказок и повестей детской литературы. С середины 1920-х годов появляются первые пьесы для детей с советской тематикой. Среди актёров-травести В.Сперантова, А.Охитина, К.Коренева, Н.Казаринова, Г.Бурцева, С.Фомина, Г.Купрашвили

С начала 1930-х годов советская драматургия заняла основное место в репертуаре ТЮЗов. Задачей их стала помощь школе и пионерской организации в воспитании детей и юношества в коммунистическом духе. Для школьников младшего возраста прорабатывается жанр театральной сказки, в которой фантастика и фольклор сочетаются с элементами современной действительности. Основу репертуара для подростков составляют приключенческие историко-революционные пьесы, пьесы из жизни школьников, пионеров, беспризорных, биографии великих людей и т.д. В центре внимания проблема морального и общественного облика подростка, его способность к подвигу. В дальнейшем развитии постепенно преодолевалось слишком узкое понимание специфики ТЮЗа, иллюстративность и дидактичность ряда детских пьес, значительно расширился круг авторов: К.Тренёв, В.Любимова, А.Бруштейн, А.Яковлев, В.Суходольский, Ш.Дадиани, В.Катаев, И.Шток, А.Толстой, М.Светлов и др. Для учащихся старших классов, кроме советских пьес, были предусмотрены спектакли с более углублённой проблематикой, в том числе пьесы европейских и русских классиков, выбор которых часто определялся школьной учебной программой.

Во время Великой Отечественной войны ТЮЗам предстояло ставить ярко-идейные пьесы о героической борьбе, дружбе народов, о труде молодёжи на производстве и в школе. Часть театров была эвакуирована и обслуживала не только детей, но и взрослых.

Со второй половины 1940-х годов в спектаклях всё большее внимание начинает уделяться внутреннему миру, формированию характера подростка и юноши, становлению их этического и гражданского самосознания, произведения В.Розова. О школьной жизни рассказывали пьесы А.Хмелика, Н.Долининой. Несмотря на обязательный репертуар, отдельные театры ставят пьесы или инсценировки произведений мировой, русской и национальной классики.

Большое значение для развития ТЮЗов имела деятельность режиссёров и актёров Л.Макарьева, И.Деевой, Н.Маршака, А.Окунчикова, В.Колесаева, П.Цетнеровича, М. Кнебель, Т.Шамирханяна, В. Витальева, Ю.Киселёва, Р. Капланяна и др. В 1960-е годы выдвинулись режиссёры 3.Корогодский, П.Хомский, А.Шапиро, И.Унгуряну и др., актёры Л.Князева, М.Куприянова, И.Воронов, В.Сингаевская, Р.Лебедев, Е.Шевченко и др. Для ТЮЗов работали художники Н.Шифрин, В.Рындин, Б.Кноблок, В.Талалай, композиторы Д.Кабалевский, Н.Стрельников, И.Ковнер и др.

В 1970-х годах в СССР было 46 драматических и 1 музыкальный ТЮЗ.

После Второй Мировой войны театры юного зрителя появились в социалистических странах («Театр дружбы» в Берлине, «Театр молодого поколения» в Дрездене, Театр им. Й.Волькера в Праге и др..

В США спектакли для детей часто осуществляются силами студентов гуманитарных факультетов университетов и колледжей.

В 1965 году создана Международная Ассоциация театров для детей и молодёжи.

**Театр Огня** — это театр, специализирующийся на создании огненного шоу, или фаер шоу - то есть постановок с использованием открытого огня. Чаще всего спектакли происходят на открытом пространстве — на улице, площади, в парке и т.п. по той причине, что сценическая работа с огнем накладывает высокие технологические требования к сцене. Кроме того, театры Огня - достаточно молодое направление, и большая часть подобных театров - это стихийные группы одиноких любителей пои, "крутильщиков огня", решивших объединиться для совместного изучения огненного предмета. На данный момент некоторые группы уже существуют достаточно долго, чтобы заработать хорошую репутацию и начать целенаправленно изучать сценографию, хореографию, драматургию и использовать их в своих постановках.

Виды огненных представлений многообразны, что, в свою очередь, приводит к невозможности строгой классификации. Можно выделить:

* Огневой покрутон;
* Огневая хореография;
* Огневой спектакль;
* Уличный огненный театр;
* Огненно — пиротехническое шоу;

Близкие направления — Цирк, Перформанс, хеппенинг, факир.

**Теревсаты**— театры малых форм, созданные в годы гражданской войны с целью политического воспитания широкого зрителя с помощью сатиры.

Высмеивали как «внешних» врагов, так и «внутренних».

Появлению теревсатов способствовала статья наркома просвещения А.Луначарского «Будем смеяться» в журнале «Вестник театра» в марте 1920 года.

Как следствие в Настасьинском переулке Москвы заработала Государственная опытно-показательная студия театра сатиры, поставившая среди других пьес написанную для нее агитпьесу В. Маяковского «А что, если? Первомайские грезы в буржуазном кресле».

В Витебске в январе 1920 года возник «Теревсат» — Театр революционной сатиры. Ему предшествовали спектакли агитационных актерских трупп, разыгрываемые с января 1919 года перед отрядами Красной Армии.

По примеру витебского во многих городах Российской республики впоследствии были созданы теревсаты.

Формы и жанры теревсатов — одноактные пьесы, сатирические сценки, тантоморески, «раешники», «балаганные» и «петрушечные» представления.

В этом смысле показательна одна из афиш «Теревсата»:

* вступительное слово
* песенка о метле
* советские барышни
* ария Мефистофеля
* Волокита
* м-мЛюЛю
* приветственные телеграммы
* пожарные частушки

В качестве средств художественного выражения использовались черно-белые краски, распространенные аллегории, знаковые формулы.

Период популярности теревсатов — сезон 1920—1921 года.

К весне 1922 года в связи с наступившим НЭПом, большинство из них закрывается, расформировывается или переходит к другому репертуару.

**Трагедия** — жанр художественного произведения, основанный на развитии событий, носящем, как правило, неизбежный характер и обязательно приводящем к катастрофическому для персонажей исходу, часто исполненный патетики; вид драмы, противоположный комедии.

Трагедия отмечена суровой серьёзностью, изображает действительность наиболее заостренно, как сгусток внутренних противоречий, вскрывает глубочайшие конфликты реальности в предельно напряжённой и насыщенной форме, обретающей значение художественного символа; не случайно большинство трагедий написано стихами.

Понятие "трагедия" связано с пением сатиров, образы которых использовались в религиозных обрядах древней Греции в честь бога Диониса.

Греческая трагедия возникла из религиозно-культовых обрядов, посвященных богу Дионису, и сохранила печать ритуально-религиозного действа. Греческая трагедия есть воспроизведение, сценическое разыгрывание мифа с его борьбой между поколениями; она приобщала зрителей к единой для целого народа и его исторических судеб реальности. Именно поэтому греческая трагедия даёт совершенные образцы законченных, органических произведений искусства; безусловной реальностью происходящего она глубоко, психологически и физиологически потрясает зрителя, вызывая в нем сильнейшие внутренние конфликты и разрешая их в высшей гармонии. Такого единства жизненного и художественного, реального и мифологического, непосредственного и символически-обобщённого позднейшая трагедия не знала — оно начинает разрушаться уже у Еврипида в связи со становлением человеческой индивидуальности, с расколом между судьбой личности и судьбой народа. Отныне трагедия становится жанром литературы, который в течение долгих столетий определяется правилами.

**Уличный театр** — это театр, спектакли которого происходят на открытом пространстве — на улице, площади, в парке и т.п. как правило, без оборудования сцены. Нечеткое разделение на артистов и зрителей, зрители часто вовлекаются в действие. Зрители участвуют не только эмоционально, как в классическом театре, но и непосредственно участвуют в спектакле, внося те или иные коррективы. Таким образом, немаловажен момент импровизации.

Виды уличного театра многообразны, что, в свою очередь, приводит к невозможности строгой классификации его форм.

Многие театры огня заявляют свое творчество как УТ. Близкие направления — перформанс, хеппенинг, флеш-моб.

 Большинство особенностей накладывает открытое пространство. Но и без этого, необходима особая стилистика актерской игры. Для актера УТ необходимы не только импровизаторские способности, но особенные навыки во всем арсенале профессиональных актерских средств выражения. Ввиду отсутствия сцены, и, чаще всего, искусственного освещения, для УТ необходимо привлекать внимание зрителя другими средствами, отличными от используемых в классическом театре. Необходимо вызвать интерес зрителя и удерживать его на протяжении всего представления, ведь он может легко отвлечься на неизбежное постороннее. Требуется большая энергетическая и эмоциональная концентрация.

**Фарс** — самый популярный жанр средневековой драмы, небольшие комические пьесы бытового содержания, близкие по тематике к фаблио. Как правило, написан восьмисложным стихом, которых, согласно канону, от 300 до 600.

Самый ранний из известных нам фарсов, это фарс «Мальчик и слепой», созданный во второй половине XIII в.

Само слово фарс возникло около 1400 года как обозначение комической интермедии между двумя частями «Мистерии о святом Фиакре». Широкое распространение фарсы получили после 1450 года.

Это жанр типично городской литературы. Именно городская жизнь с её своеобразной спецификой наполнила его сюжетами, темами, образами и создала благоприятные условия для расцвета фарса.

Фарс писался для широких кругов горожан, отражал их интересы и вкусы. Фарс оперирует готовыми типами — масками. Таковы плут-монах, шарлатан-врач, глупый муж, сварливая и неверная жена и т.д. В фарсе обличается корыстолюбие богатых горожан, высмеиваются индульгенции, разоблачается разврат монахов, клеймятся феодальные войны и т.д. Наибольшую известность получили французские фарсы XV в.: «Лохань», «Адвокат Пьер Патлен» и др.

**Хэппенинг**— форма современного искусства, представляющая собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью. Хэппенинг обычно включает в себя импровизацию и не имеет, в отличие от перформанса, четкого сценария. Одна из задач хэппенинга — преодоление границ между художником и зрителе.

Основоположником хэппенинга как представления с элементами случайности является Джон Кейдж, который осуществил первый хэппенинг в 1952 году. В соответствии с его представлениями о значении случая в художественном творчестве, хэппенинги иногда называют «спонтанными бессюжетными театральными событиями».

 Термин в 1958 году был предложен АлланомКапроу, учеником Кейджа. Капроу отказывался от традиционных принципов художественного мастерства и постоянства в искусстве. В США к числу художников, развивавших искусство хэппенинга в период его становления, помимо Кейджа и Капроу относятся Джим Дайн, Клас Ольденбург, Роберт Раушенберг, Рой Лихтенштейн. Идея хэппенинга связано с принципом зрительского участия, часто подразумевает постановочные демонстрации в целях социально-политической пропаганды, как многие из работ Йозефа Бойса, или с целью шокировать общественную мораль.

В 1959 г. театр «Рубен-Гэллери» поставил пьесу 18 хэппенингов в шести частях, придуманную АлланомКапроу. Зрители могли приобщиться к происходившему прямо в зале, выпив бокал вина вместе с героями.

Хэппенинги стали известны с начала 1960-х годов. На 1960-е годы пришёлся их расцвет. Одним из известных современных видов регулярных хэппенингов в России является Монстрация.

Одним из известных устроителей хэппенингов в Европе является французский художник Жан-Жак Лебель.

**Юаньская драма или Цзацзюй** — классический жанр средневекового китайского театра, составивший главное литературное достояние Китая династии Юань и послуживший основой для школ традиционного китайского театра, в том числе Пекинской оперы.

Слово «цзацзюй» употреблялось на юге Китая и ранее для обозначения небольших фарсовых пьес, которые назывались «смешанными», потому что состояли из трёх частей, мало связанных друг с другом и разных по характеру исполнения. Такие фарсы писались на бытовые или на исторические темы. У этих пьес не было окончательно фиксированного текста, который вполне заменяло несложное либретто с возможностью импровизации. Известно около тысячи наименований подобных фарсов, однако ни один из сценарных планов не сохранился до нашего времени.

К середине XIII века наименование «цзацзюй» стало словесным обозначением совершенно иного жанра, возникшего на севере страны в первой половине XIII века в противоположность драме «наньси», бытовавшей на юге страны в XII-XIV веках. Второе наименование — «юаньская драма» — жанр получил позднее благодаря тому, что расцвет его приходится на эпоху правления монгольской династии Юань.

[***Приложение***](https://urok.1sept.ru/articles/680992/pril.docx)

**Список литературы**

1. Алянский Ю. Азбука театра. - Л., Детская литература., 1990. - 159 с.  
2. Бояджиев Г.Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. - М.: Просвещение, 1988. - 352 с.  
3. Все произведения школьной программы в кратком изложении. Зарубежная литература /Авт. - сост. Б.А.Пиленсон, Н.Т.Пахсарьян. - М.: Олимп; ООО «Издательство ACT - ЛТД», 1997. - 624 с.  
4. История русского советского драматического театра. 1946-1980-е. Под общ.ред. Ю.А.Дмитриева. - М.: Просвещение, 1987, - 272 с.  
5. История русского дореволюционного драматического театра. От истоков до 1870-х годов. / Под ред. Н.И.Эльмиа. - М.: Просвещение, 1989. - 336 с.  
6. Ивлиев В. Артист по призванию. - М.: Сов. Россия, 1988. - 192 с.  
7. Кулаковская Н.К., Кулаковский Л.В. С маской, бубном и гудком. - М.: Издательство «Советский композитор», 1983, - 62 с.  
8. Любительский театр в Кузбассе. Ю.К. Штальбаум. - Кемерово. Кузбассвузиздат, 1995, - 47 с.  
9. Мацкин А. Театр моих современников. - М.: Искусство, 1987, - 383 с.  
10.Максимов СВ. Крестная сила. Нечистая сила. - М.: ООО «Фирма «Издательство ACT», 1999 - 512 с.  
11.Мифы древних славян. А.И.Боженова, В.И.Вардугина, - Саратов.:«Надежда», 1993, - 332 с.  
12.Мусский И.А. 100 великих актеров. - М.: Вече, 2002, - 528 с.    
13.Немирович-Данченко В.И. Рождение театра. - М: Правда, 1989 - 576 с.  
14.Панкеев И.А. Обычаи и традиции русского народа. - М.: Бета - сервис, 1998. - 542 с.  
15.Рыбаков Ю.С. Эпохи и люди русской сцены: 1823 - 1971 гг. - М.: Сов. Россия, 1989-160 с.  
16.Рассказы о русских актерах. Составитель М.Д. Седых. - М.: Искусство, 1989, -319 с.  
17.Российского театра первые актеры. К. Куликова.; - Л.: Лениздат, 1991, - 334 с.  
18.Соломоник И.Н. Куклы выходят на сцену, - М,: Просвещение, 1993. – 160 с.  
19.Смирнов - Несвицкий Ю.А. Евгений Вахтангов - Л.: Искусство, 1987. - 248 с.  
20. Три века русской сцены. Книга первая. От истоков до великого Октября. - М.: Просвещение, 1978, - 319 с.  
21.Энциклопедический словарь юного зрителя. - М.: Педагогика, 1989 - 416 с. 22.Энциклопедия для детей. Том 7.Искусство. Музыка. Театр. Кино /гл. ред.В.А. Володин, - М.: Аванта +, 2001 - 624 с.  
23.Энциклопедия хороших манер /Составитель В. Пивоваров - СПб.:  ТОО «Динамит», ООО «Золотой век», 1999 - 512 с.  
24. Я познаю мир. Детская энциклопедия: театр. Автор: И.А. Андрианова - Гомщина; - М.: ООО «Фирма «Издательство ACT»; ООО «Издательство Астрель», 2000 - 448 с.

**ЧТО ЧИТАТЬ**

1. Абалкин Н.А. Рассказы о театре. — М.: Мол.гвардия 1981. — 304 с: ил.
2. Авров Д.Н. Спектакль и зритель: Как смотреть и оценивать спектакль: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1985. — 96 с: ил.
3. Березкин В.И. Искусство оформления спектакля. — М.: Знание, 1986. — 128 с.
4. Брудный Д.А. Беседы о театре: Пособие для учащихся нац. шк. РСФСР. — Л.: Просвещение, 1983. — 59 с.
5. Вайнштейн М. П. Молодежи о театре. — М.: Искусство, 1980. — 174 с: ил.
6. Гончаров А.А. Режиссерские тетради. — М.: ВТО, 1980.— 375 с: ил.
7. Дмитриевский В.Н. Театр уж полон...: Зритель и сцена глазами социолога и театр, критика. — Л.: Искусство,1982. — 191 с.
8. Еремеева Т.А. В мире театра. — М.: Искусство, 1984. — 240 с: ил.
9. Завадский Ю.А. Рождение спектакля. — М.: ВТО, 1975. — 144 с.
10. Зоркая Н.М. Алексей Попов. — М.: Искусство, 1983. — 304 с: ил. — (Жизнь в искусстве).
11. Кагарлицкий Ю.И. Театр на века: Театр эпохи Просвещения: тенденции и традиции. — М.: Искусство, 1987. — 350 с.
12. Климова Л.П., К.С.Станиславский в русской и советской критике. — Л.: Искусство, 1986. — 149с.
13. Корниенко Н. Театр сегодня — театр завтра: Социоэстет. заметки о драме, сцене и зрителе 70—80-х гг. — Киев: Мистецво, 1986. — 221 с.
14. Корогодский 3.Я. Ваш театр. — М.: Знание, 1984. — 80 с. — (Нар.ун-т. Пед. фак.).
15. Крымова Н.А. Станиславский — режиссер. — 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1984. — 144 с.
16. Культура речи на сцене и на экране / Отв. ред. Л.И.Скворцов, Л.Н.Кузнецова. — М.: Наука, 1986. — 188 с.
17. Миронова В. Театр Всеволода Вишневского. — Л.: Искусство, 1986. — 143 с: ил.
18. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги.  —  М.:  Искусство, 1985.  —  335 с:  ил.
19. Мочалов Ю. Первые уроки театра: Кн. для учащихся ст. классов. — М.: Просвещение, 1986. — 208 с.
20. Немирович-Данченко В.И., Вл.И.Немирович-Данченко о творчестве актера: Хрестоматия. — 2-е изд., доп. — М.: Искусство, 1984. — 623 с: ил.
21. Соловьева И.Н., Шитова В.В., К.С.Станиславский. — М.: Искусство, 1986. — 169 с: ил. — (Человек.События, Время).
22. Станиславский К- С. Работа актера над собой: Ч. I . Ра бота над собой в творческом процессе переживания. Днев ник ученика. — М.: Искусство, 1985. — 479 с.
23. Ступников И. Английский театр: Конец XVII — нач. XVIII в. — Л.: Искусство, 1986. — 351 с: ил.
24. Творческое наследие В.Э. Мейерхольда: Сб. / Ред.-сост. Л.Д.Вендровская, А.В.Февральский. — М.: ВТО, 1978. — 488 с: ил
25. Театр... время перемен / Сост. А.М.Смелянский, М.Е.Швыдкой. — М.: Искусство, 1987. — 223 с.

**Рекомендуем**

**[Педагогический час «Такие разные театры»](https://urok.1sept.ru/articles/692496" \t "__blank)**

[Одним из эффективных видов игровой активности в детском саду является театрализованная деятельность, в которой дети проявляюттворческую активность, реализуют свой потенциал, развивают способности, и, конечно же, речь. Сегодня мы поговорим о том, какие бывают виды театров в детском саду и как их правильно организовать, как театрализованная деятельность способствует развитию речи детей. Кроме того, поделимся интересными идеями изготовления...](https://urok.1sept.ru/articles/692496" \t "__blank)

[Публикация](https://urok.1sept.ru/articles/692496" \t "__blank)

**[Занятие по теме "Странствия Евгения Базарова (по роману И.С. Тургенева "Отцы и дети")" – с применением интерактивных технологий](https://urok.1sept.ru/articles/613076" \t "__blank)**

[Итоговое занятие по роману И.С. Тургенева «Отцы и дети», на котором учащиеся прослеживают судьбу главного героя Е.Базарова, сопоставляя его с другими персонажами. Учебный материал осваивается самостоятельно в ходе исследовательской работы учащихся, работающих в группах. Каждая группа занимается своей темой. Результат – краткий отчет и создание отдельных слайдов презентации, которая отражает ход действия в романе и показывает...](https://urok.1sept.ru/articles/613076" \t "__blank)

[Публикация](https://urok.1sept.ru/articles/613076" \t "__blank)