

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

ЖАНР ХОРРОР ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ: ВПЛИВ ФАКТОРУ СТРАХУ НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ

Виконав:

здобувач вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Євген СИНЯВІН

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури
Світлана ШУМАКОВА

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри мистецтва актора
Харківської державної академії культури
Віталій МІЗЯК;
- 2) кандидат культурології,
старший викладач кафедри
культурологічних дисциплін та,
образотворчого мистецтва
Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
Ольга КАЛІНІНА

Допущено до захисту

Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЕЄВ /

17 січня 2022 року

Харків
2022

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступінь вищої освіти «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
28 жовтня 2020 року

ЗАВДАННЯ **на виконання кваліфікаційної роботи здобувача вищої освіти** **Євгену СИНЯВІНУ**

1. Тема: **«ЖАНР ХОРРОР ЯК ПСИХОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ:
ВПЛИВ ФАКТОРУ СТРАХУ НА СВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ»**

науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА

затверджені рішенням кафедри режисури від 28 жовтня 2020 р.

2. Строк подання роботи – 17 січня 2022 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджується хоррор крізь призму впливу фактору страху на свідомість людини.

4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, що потребують розробки):

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ

ДОСЛІДЖЕННЯ

РОЗДІЛ 2. ПРОВОКАТИВНІСТЬ ХОРРОРУ У СВІТОВИХ

ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ

РОЗДІЛ 3. ПОЕТИЗАЦІЯ ХОРРОРУ В СУЧАСНИХ

РЕЖИСЕРСЬКИХ ТРАКТОВКАХ

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора Антоніна КІКОТЬ	09.10.20	
Розділ 1	доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора Антоніна КІКОТЬ	15.02.21	
Розділ 2	викладач кафедри режисури Ігор СІКАЛОВ	10.05.21	
Розділ 3	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури Ольга ЛАЧКО	09.08.21	
Висновки	доцент, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету сценічного мистецтва Ігор БОРИС	11.10.21	
Список використаних джерел	доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора Антоніна КІКОТЬ	19.10.21	
Додатки	викладач кафедри режисури Ігор СІКАЛОВ	15.12.21	

6. Дата видачі завдання — 28 жовтня 2020 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	15.10.2020	
2.	Розділ 1	20.02.2021	
3.	Розділ 2	15.05.2021	
4.	Розділ 3	15.08.2021	
6.	Висновки	20.10.2021	
7.	Список використаних джерел	25.10.2020	
8.	Додатки	20.12.2021	
9.	Редагування тексту	15.01.2022	
10.	Збір рецензій	15.01.2022	

Здобувач вищої освіти

(підпис)

Науковий керівник роботи

(підпис)

Євген СИНЯВІН

Світлана ШУМАКОВА

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Джерела та наукове підґрунтя дослідження.....	10
1.2. Методи дослідження.....	13
1.3. Аналіз поняття дослідження «хоррор».....	15
Висновки до розділу 1	18
РОЗДІЛ 2. ПРОВОКАТИВНІСТЬ ХОРРОРУ У СВІТОВИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ	
2.1. Феномен хоррору. Сценічний ефект «саспенс» – невизначеність – вселення почуття тривоги, напруженої атмосфери або болісного очікування жахливого у виставі.....	19
2.2. Хоррор в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва.....	23
2.3. Авангардно-епатажний ґрунт затвердження хоррору.....	31
Висновки до розділу 2	46
РОЗДІЛ 3. ПОЕТИЗАЦІЯ ХОРРОРУ В СУЧАСНИХ РЕЖИСЕРСЬКИХ ТРАКТОВКАХ	
3.1. Вистави-хоррор: вплив фактору страху на свідомість людини як стимулятора нервової системи. Герман Нитч.....	48
3.2. Виведення людських емоцій на новий, недосяжний раніше, екстремальний рівень: «театр жахів» Гран-Гіньоль.....	57
Висновки до розділу 3	66
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Психологія жахливих розваг до теперішнього часу залишається в значній мірі науковою загадкою. Хоррор як певна парадокційна насолода й вибух емоцій все більше і більше стає популярним у світовій сценічній культурі. Науковий підхід до нині актуального хоррору надасть можливість різноаспектно проаналізувати ствердження такого цікавого явища сьогодення. Пропоноване наукове дослідження фокусується не тільки на вивченні етапів зародження бажання театральних режисерів певно шокувати свого глядача, а також на його соціокультурній ролі, іншими словами, на впливі таких вистав на суспільство в контексті кожного окремого періоду часу.

Попри те що тема досить значна в руслі вивчення тенденцій розвитку сучасного сценічного мистецтва, джерел, де у повному обсязі представлена ідентична проблема, не існує. Таким чином, актуальність обраної теми дослідження не визиває сумнівів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано відповідно плану наукових досліджень, затвердженого на засіданні кафедри режисури Харківської державної академії культури (протокол № 12 від 05.02.2020 р.), та є складовою теми: «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета та завдання дослідження. Мета – дослідити особливості розвитку хоррору в сучасних театральних практиках в сенсах впливів на сучасну глядацьку аудиторію та суспільство в цілому.

Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань:

- проаналізувати науково-теоретичні основи дослідження;
- виокремити методи дослідження;

- здійснити термінологічний аналіз поняття «хоррор»;
- узагальнити режисерську пошукову діяльність у напрямку створення вистави в жанрі хоррор, що епатує та має явну мету шокувати глядацьку аудиторію, зокрема окреслити творчі пошуки Германа Нитча;
- охарактеризувати екстремальний рівень жахливості хоррору в контексті «театру жахів» Гран-Гіньоль.

Об'єкт дослідження – хоррор у сучасних театральних практиках.

Предметом дослідження є тенденції розвитку хоррору як провокаційного сценічного дискурсу сучасності .

Методи магістерської роботи. Специфіка теми й авторські задачі передбачають міждисциплінарний кут зору та певні методологічні підходи, зумовлені досліджуванним предметом, а саме:

- культурологічний для аналізу предмета в культурно-історичному контексті;
- мистецтвознавчий з метою обґрунтування художньої сутності предмету нашого дослідження;
- системний (який, базуючись на принципі багатоплановості, полягає в тому, що об'єкт вивчається в декількох планах й аспектах) з метою вивчення хоррору у сукупності взаємозв'язаних елементів та актуальному зв'язку із зовнішнім середовищем.

У свою чергу, відповідно поставленим завданням дослідження вибудовується на системі методів, це:

- метод конкретно-історичного аналізу для виявлення специфіки досліджуваних фактів;

- метод причинно-наслідкового аналізу для уточнення принципів розвитку досліджуваного предмета;
- метод аналізу творчості автора для аналітики режисерської діяльності;
- метод аналізу твору;
- загальнонаукові методи: метод аналізу, метод порівняння та метод узагальнення.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у постановці питання інтерпретації сучасної ролі хоррору під кутом зору принципово сталих тенденцій режисури шокувати глядача, вивести його із зони звичного комфорту сприйняття.

Удосконалено розуміння хоррору в контексті сучасних тенденцій сценічного мистецтва, зокрема особливостей режисури.

Набуло подальшого розвитку усвідомлення креативних проявів новітніх сценічних практик.

Практичне значення. Магістерська робота може сприяти кращому розумінню змін жанру хоррору в контексті виразних тенденцій сценічного мистецтва сьогодення; її матеріали можуть бути використані у розробці учбово-методичних матеріалів, зокрема можуть бути застосовані в учбових курсах: «Режисура та акторська майстерність», «Історія світового театру», «Історія українського театру», а також у практичній діяльності студентів акторів та режисерів.

Крім цього, матеріали магістерської роботи як теоретичне підґрунтя можуть знаходити застосування у подальших науково-дослідних роботах, що торкаються вивчення подібної проблематики.

Магістерське дослідження виконується згідно з програмою Міністерства культури України №840/778 «Прикладні розробки у сфері розвитку культури» від 21.09.2018 р., що передбачає здійснення досліджень у галузі культури і театру.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК, 2021) та Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (ХДАК, 2021). Тему дослідження відбито у публікаціях:

1. Синявін Ж. Особливості жанру хоррор / Ж. Синявін // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (22– 23 квітня 2021 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. – Харків: ХДАК, 2021. С.191–192.

2. Синявін Ж. Хоррор у сучасному сценічному мистецтві як приголомшення глядацької аудиторії найпотужнішим емоційним впливом / Ж. Синявін // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції (26–27 листопада 2021 р.) / під ред. проф В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2021. С.

Структуру роботи складають: вступ, три розділи з параграфами, висновки, список літератури з 107 найменувань, 1 додатку; основний зміст 70 сторінок, загальний обсяг роботи 85 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Джерела та наукове підґрунтя дослідження

Динаміка розвитку та розширення меж жанру відбувалася поступово, одночасно з еволюцією самого уявлення про те, що становить основу цього напрямку мистецтва — про те, що таке страх, страх, жорстокість. Еволюція ця характеризується, перш за все, процесом поступового переродження жанру із замкнутої монолітної структури, характерної для класичного періоду, в русло естетичної та драматургічної жанрової поліфонії.

Дослідниками запропоновано не один варіант класифікації розвитку жанру, але, мабуть, найбільш правомірним з них є той, що обмежує класичний період розвитку хорору початком-серединою 40-х років минулого століття. Реалії воєнного часу породили нову — свого роду постапокаліптичну — картину світу, нову моральну парадигму, нове розуміння жорстокості та насильства і, як наслідок, нові поджанри в мистецтві, що змусили переглянути усталені закони вже існуючих жанрів. В американському кінематографі каталізатором відповідних процесів стало специфічне відгалуження кримінального жанру - "film noir", новаторська, замкнута жанрова система, в якій переглядалися традиційна драматургія (активне освоєння прийому "флешбек", оповідання від першої особи і т.д.) та відносини персонажів і переверталися з ніг на голову сприйняття реальності та традиційні уявлення, про добро і зло, мораль та моральність. «Нуар» - локальне явище, яке проіснувало лише два десятиліття і завершилося в 1958 році пророчими словами Марлен Дітріх у картині Орсона Уеллса «Друк зла»: «Ти не маєш майбутнього», проте, справила величезний вплив на американську культуру. Розстановка сил, згідно з якою жорстокість розглядалася не як зловісне порушення норми та існуючого порядку, а як

даність, згідно з якою влада страху була незаперечним законом, а почуття провини саме по собі було достатнім злочином для покарання, було миттєво підхоплене хорором. Але в той же час і «нуар» сам по собі був лише одним із симптомів нової епохи, що настала, відзначеної новими уявленнями про те, що таке страх.

У середині минулого століття в теорії мистецтвознавства з'явився новий специфічний термін - art brut, який був введений в обіг французьким художником Жаном Дюбюффе. Під цим словосполученням, яке можна перекласти з французької, як «грубе» чи «сире» мистецтво, Дюбюффе мав на увазі «мистецтво поза культурою» - тобто мистецтво-людей, які не мають уявлення про те, що було до них, не знають історії та теорії живопису, не знайомі з творчістю інших художників і творять, не дотримуючись жодних художніх традицій. До художників цього напрямку Дюбюффе зараховував душевнохворих (відправною точкою для його теорії послужила популярна на той час праця Ганса Принцхорна «Мистецтво душевнохворих»), людей з розумовими відхиленнями, інвалідів, ув'язнених в'язниць, мешканців віддалених сільських районів і навіть дітей. 1976 року Дюбюффе відкрив музей «Колекція Art Brut» у швейцарському місті Лозанна, де були вперше представлені роботи подібного характеру.

Через кілька років введений художником в обіг термін знайшов і англійський синонім - «outsider art» («мистецтво аутсайдерів»), а свої музеї та колекції «ар-брют» є також у Відні, Берні, Гейдельберзі, Санкт-Галлені, Чикаго, Балтіморі. Для не найбагатшого на визначні пам'ятки міста Лозанна, музей Art Brut в даний час - ласа приманка для туристів. Втім, любителі живопису або просто цікаві, залучені несподіваною можливістю познайомитися з незвичайним видом творчості, не завжди виявляються готовими до того неоднозначного ефекту, що не має прямого відношення до галузі естетичного, яким загрожує дана екскурсія. Найбільшу увагу, особливо глядача, не надто обізнаного в термінах і напрямках живописного мистецтва,

дістається, безумовно, малюнкам психічно нездорових людей, серед яких трапляються і роботи небезпечних злочинців, червоний колір на руках яких при житті не завжди означав незручне поводження з акварельною фарбою. .

До кожного малюнка додається і іменна табличка з історією хвороби - і вже дует малюнка з частинкою історії творця породжує цікавий ефект у свідомості глядача. Деякі з малюнків можуть налякати або, принаймні, розтривожити свідомість заїжджого туриста - це тривожні картини вмирання, або, навпаки - виконані в яскравих тонах сюжети, які ні за що на світі не стали б предметом світської бесіди за вечірнім чаєм. Кров, що ллється по поверхні кольорової ксерокопії малюнка річкою, як мінімум, викликає почуття занепокоєння і дискомфорту у людини з уявленнями про норми моралі, добро і зло. Але тут народжується і ефект впізнавання, що спрацьовує принаймні для сучасного глядача, який хоча б кілька разів на тиждень включає телевізор або заглядає в газети. Страшні картинки, що буквально кричать про недобрі наміри своїх авторів, про знайомі сучасній людині, що заглянула на випадковий вогник у «гості» до людини у стані психопатичної агонії. Будь-який соціопат із найвибагливішої телевізійної чи навіть кінопродукції зараз вміє не лише ефектно розправитися з жертвою-на радість глядачеві, а й художньо сфотографувати свої лиходійства на папері.

Більше того, відповідні документальні (або псевдодокументальні) програми на відповідну тематику завжди загострюють на цьому моменті особливу увагу. Якщо майбутній душолюб у дитинстві малював страшні картинки, про це потрібно обов'язково розповісти, пред'явивши в кадрі крупним планом поганий малюнок олівцем, що зображує удава, який з'їв слона, та інші подібні екзерсиси. Такі подробиці заспокоюють публіку, люб'язно підсовуючи їй ілюзію, що зло передбачуване та легко помітне у натовпі. Дитина малює дивні картинки? Краще показати його лікареві, цілком можливо поряд з вами підростає серійний вбивця. Безумовно, це не та логіка, в яку хтось може всерйоз і до кінця повірити, але як програмна

установка з рефлексії на тему насильства вона спрацьовує безвідмовно, заколисуючи глядача, вкриваючи його теплою ковдрою ілюзії того, що він у безпеці, що його, будинок - його фортеця, що з ним ніколи не станеться нічого поганого. Англійський письменник Джон Фаулз описав подібний соціальний «ефект плацебо» в оповіданні «Бідний Коко» таким чином: «Деякі мелодраматичні ситуації, розроблені в детективних романах і трилерах, настільки заїжджені кіно і телебаченням, що, підозрюю, виник новий і абсурдний закон назад ймовірності - чим частіше подібні ситуації спостерігаються на екрані, тим менше шансів, що глядач зіткнеться з чимось подібним у житті; чим гірше повідомлення в новинах, тим втішніше воно для слухача, оскільки якщо щось сталося десь ще, значить, воно не сталося тут, не відбувається тут і тому ніколи тут не станеться». Відповідно, чим більше авторам кримінальної хроніки або художніх творів відповідної тематики вдається пред'явити глядачеві подробиць про дитинство чи особисте життя «героя», тим спокійніше на душі у потенційних глядачів чи читачів, яких, тим самим, ніби переконують у тому, що якщо навколо них не крутяться хороводом діти, які відрізняються деякими дивностями поведінки, їм нічого не загрожує.

1.2. Методи дослідження

Магістерське дослідження у більшій мірі базується на мистецтвознавчому підході для вивчення обраної теми та проблеми. Також має місце залучення універсального методу аналізу театральних вистав, та постанов, що зумовило дослідження особливих сценографічних знахідок, та еволюційну трансформацію у новітніх технологіях. А також розкриття можливостей, подальшого інтегрування в культурний та мистецький шар,

додаткових технічних нововведень, для покращення підсумкового результату.

Також, вважаю доцільним використовувати, разом з мистецтвознавчим підходом, також і культурологічний підхід. «Останнім часом зростає значення культурологічного підходу, який набуває статусу загальнонаукової методології. Культурологічний підхід, завдяки широкій палітрі поняття культура та пізнавальним можливостям культурології – науки, що вивчає культуру як цілісність, дає можливість дослідити безліч природних, соціальних, екологічних, економічних, педагогічних, інформаційних та інших об'єктів та явищ як культурологічного феномену» [источник].

Отже, перелік певних методів дослідження, диктується конкретно знайденим матеріалом, а також метою даного дослідження. Розглянемо й розтлумачимо методи магістерської роботи.

Метод термінологічного аналізу дав можливість оперування базовими і периферійними поняттями проблеми, та аналізу явищ через аналіз закріплених в мові теоретичних понять. Також даний метод дозволив у даній магістерській роботі логічним чином викласти основні поняття дослідження та дати їм конструктивну характеристику [].

Загальнонаукові методи:

Метод аналізу, наприклад дає можливість розділити предмет дослідження на фрагменти, що допоможе сформулювати його ґрунтовні властивості. Метод надав можливість обробити знайдені матеріали, які стосуються особливостей інтеграції технологій, і описати можливий еволюційний ряд [додати матеріал].

Метод узагальнення, або індукції, дозволяє базуючись на часткових знаннях про певні явища, зробити узагальнюючий висновок про матеріал. Метод індукції надав можливість до виводу певних висновків. Що до окремих елементів сценографічного оформлення вистав, і як у прогресії можливе вдосконалення окремих елементів [].

Всебічно необхідно для даної роботи використовувати міждисциплінарний підхід. Причиною являється різнобічні особливості створення сценографічних рішень. У даній роботі використовується зв'язок із багатьма гуманітарними дисциплінами, такими як: історія, мистецтво, театрознавство а також культурологія. А також необхідність технічних наук, яке зумовлено низкою технічного забезпечення, яке використовується в актуальний час.

Наведені вище методи дослідження дали можливість розкрити тему, та різнобічно проаналізувати історичний поступ сценографії, а також контекст новітніх технологій, та їх роль у створенні вистав сьогодення.

1.3. Аналіз поняття дослідження «хоррор»

Жанр жахів походить з фольклорних та релігійних уявлень про смерть, потойбічне життя, зло, як демонічне так і втілене в людині. Попередниками жанру називають деякі лицарські романи середини XIII століття, наприклад, «L'âtre périlleux», французькі «трагічні історії» XVI—XVII ст.

Як окремий напрямок література жахів оформилася в останній чверті XVIII століття з появою в Англії готичного роману. Його вирізняло тяжіння до зображення таємничого, ірраціонального, жахливого і невідворотного. Місцями дії готичних романів виступали руїни монастирів, замків,

підземелля, склепи. Основою сюжету часто служило прокляття, відплата, що переслідує злочинця. Основоположником готичного роману вважається Хорес Волпол, який став відомим завдяки роману «Замок Отранто» (1764). Класиками готичного роману вважаються Анна Редкліф, Вільям Бекфорд, Метью Льюїс і Чарльз Роберт Метьюрін.

Хоча готичний роман до середини XIX століття занепав, його вплив продовжував зберігатися, насамперед, в англійській літературі. Серед класичних зразків жанру називають «Дракулу» Брема Стокера та «Химерну пригоду з доктором Джекілом та містером Гайдом» (1886) Роберта Льюїса Стівенсона. У XIX — XX ст. оповідання жахів виходять у численних збірках та антологіях, серед найпопулярніших був книжковий серіал «Вампір Варні, або Кривавий бенкет», що виходив у Лондоні з 1847 року. Кожний розділ цього твору був окремою книгою — загалом вийшло 220 таких книжок.

Біля витоків жахів в американській літературі знаходився роман Коттона Метера «Чудеса невидимого світу» (1693), що вийшов через рік після справи Салемських відьом. Один з найвідоміших американських письменників жаху XIX століття — Едгар Аллан По, відомий зображенням впливу злих сил на людину, «сутінкових» станів духу, атмосфери жаху в людському існуванні. Ще одним відомим письменником в американській літературі жахів XIX століття є Амброз Бірс. Багато оповідань Бірса пронизані відчуттям приреченості людини, безнадійності її буття. В оповіданнях Бірса багато смертей, але люди гинуть не від якоїсь конкретної причини, а від самого страху.

Пізніше, в 30-50-ті XX століття, з'являються розповіді Рональда Даля, Джона Кольера, Джеральда Кершо, які поєднували надприродне з чорним гумором. В Америці поштовх розвитку жанру дав журнал «Weird Tales»

(заснований 1923), де вперше з'явилися твори Г. Ф. Лавкрафта, Кларка Ештона Сміта, Роберта Ірвіна Говарда, Сібері Квінна, Роберта Блоха. До жанру жахів відносяться деякі оповідання Рея Бредбері.

Класиком сучасних жахів вважається Стівен Кінг. Відомі також Вільям Блетті («Той, що виганяє диявола»), Айра Левін («Дитина Розмарі»), Клайв Баркер («Повсталий з пекла»), Роберт Маккаммон («Вони жадають»), Енн Райс («Вампірські хроніки»), Лорел Гамільтон, Річард Лаймон, Пітер Страуб, Уітлі Стрібер, Джек Кетчам.

В українській літературі попри значну популярність серед читачів жанр мало розвинений та видавничо поширений. Відносно популярними, від 1990-х, були окремі тематичні твори Дяченків.

Висновки до розділу 1

Вплив хоррору на моральний та фізичний стан людини-глядача, як зясував аналіз існуючого на сьогодні літературно-наукового підґрунтя обраного дослідження залишається малодослідженим.

Означено необхідні наукові підходи та методи дослідження, для точного аналізу та відображення аспектів створення та впливу хоррор вистав на сценічному майданчику. З цього виходить, що охарактеризовано та окреслено яким чином кожен із підходів та методів використовується протягом усього прогресу дослідження.

Розкрито значення та проведено аналіз вирішальних для даного дослідження поняття «хорор», що окреслило певну межу необхідну для повноцінного розкриття обраної теми.

РОЗДІЛ 2

ПРОВОКАТИВНІСТЬ ХОРРОРУ У СВІТОВИХ

ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ

2.1. Феномен хоррору. Сценічний ефект «саспенс» – невизначеність – вселення почуття тривоги, напруженої атмосфери або болісного очікування жахливого у виставі

Якщо розглядати ключове підґрунтя ефекту, що збуджує глядацьку увагу, то можна виокремити в якості єдиного та найголовнішого бажання показати щось інше, щось таке, що ніхто ніколи не бачив та не звик бачити в повсякденному житті. Це бажання налякати або приголомшити глядача якимсь новим засобом виразності або новим методом побудови вистави.

Основа данного феномену – емоція страху.

«Страх – це «симпатична антипатія і антипатіческа симпатія», це почуття, що опановує людиною, коли в ньому зароджується думка про існування якоїсь сили, яка має абсолютно невідомими можливостями».

За великим рахунком жанр жахів призначений лякати, викликати заховані всередині нас страхи, часто в шокуючому фіналі. Він ефективно концентрується на темні сторони людського життя, заборонених бажаннях, дивних і тривожних почуттях. Фільми жахів розкривають первородну натуру людини, його первісні страхи: вразливість, страх перед непізнаним, боязнь смерті, побоювання втрати індивідуальності, страх перед протилежною статтю. Найтемніші, примітивні боку, які одночасно залучають і відштовхують нас, укладені в цьому жанрі.

Іншими словами, страх – це стрес, який відчуває організм при загрожує йому (реальної чи уявної) небезпеки. В такому випадку, які ж ті спонукання, які здатні викликати досить сильний інтерес до фільмів жахів і містики у людей? Відповідно до точки зору Абрахама Гарольда Маслоу, яку він описав у книзі «Мотивація і особистість», після задоволення фізіологічних потреб, їх місце в мотиваційній сфері індивіда займають потреби іншого рівня: потреба в безпеці; в стабільності; в залежності; в захисті; в свободі від страху, тривоги і страху; потреба в структурі, порядку, законі, обмеженнях; інші потреби.

Так, наприклад, потреба в безпеці у дітей проявляється в їх тязі до сталості, до впорядкування повсякденному житті. А. Маслоу вказує також на те, що і середньостатистичний дорослий представник нашої культури прагне до того, щоб жити в безпечному, стабільному, організованому світі, в світі, де діють раз і назавжди встановлені правила і порядки, де виключені небезпечні несподіванки, безлад і хаос.

Таким чином, сформувався питання про потребу в безпеці і зв'язку з проявом інтересу до фільмів жахів і містики, які, за визначенням, повинні лякати, лякати, всіляко перешкоджати задоволенню цієї базової потреби. Для того щоб переступити базові потреби і навмисно відчувати стрес повинна бути мотивація, до такого роду діям.

Мотивація – це співвідношення між поведінкою людини і причинами, які обумовлюють цю поведінку; сукупність психологічних явищ, в яких відображається наявність в людській психіці певної готовності, що спрямовує до досягнення мети . Мотивація тісно пов'язана з потребами людини і завжди супроводжується переживаннями, позитивними або негативними емоціями. Мотиви кожної людини індивідуальні, але мотивація до перегляду фільмів хоррор велика, на доказ того велика популярність цього жанру, але цілі, які люди переслідують люди дивлячись ці фільми -

різні. Наприклад, Альфред Хічкок висловився наступним чином: «Я чув, що давно сливу сущим монстром, тому що розповідаю про злочини. А тим часом навряд чи знайдеш людину, яка боявся б всього цього в житті більше мене». Якщо ми подивимось на важке дитинство режисера, можливо, припустити, що знімаючи фільми жанру хоррор, він переживав свої страхи «оживляючи» їх в кіно, тобто, кінематограф він використовував як засіб подолання фобій. В такому контексті варто розглянути бажання дивитися фільми цього жанру, а саме: люди дивляться фільми жанру «хоррор», для подолання власних страхів.

Для того щоб зрозуміти чому такий жанр виник и набрав досить великої популярності не тільки зараз а й раніше ми зануримось у історію.

Основоположником данному феномену є театр Гран Гиньоль який виник у Франції майже у середині 20 ст але про нього ми більш детально поговорим пізніше. Зараз про те як ситуація в соціумі вплинула на його виникнення.

В кінці XIX століття в європейській культурі стали відбуватися помітні зрушення. На зміну реалістичного позитивізму прийшов натуралізм - літературна течія, основою якого стало скрупульозне відображення найменших деталей людського побуту, часто і його найбільш непривабливих сторін. При цьому автори намагалися відходити від узагальнень, зосереджуючись в першу чергу саме на правдоподібних дрібницях - натуралісти вбивали читачеві в голову натужні ідеї, а давали йому самому робити висновки, спираючись на докладні описи того, що відбувається в книгах.

Посилена деталізація стосувалася всього: описів локацій, інтер'єрів, зовнішнього вигляду персонажів, аж до найтонших нюансів. Тургенєв описував творчість одного з найвидатніших натуралістів того часу,

французького письменника Еміля Золя, словами, що в його книгах «багато копаються в нічних горщиках». І частково це було дійсно так. Причиною занурення в деталі була не стільки прагнення авторів розширювати жанр, складаючи докладні звіти оточувала їх життя, скільки науковий прогрес. В ту пору вкрай популярними були ідеї Чарльза Дарвіна про походження і еволюцію людини, які в середовищі інтелектуалів накладалися на матеріалістичні філософські погляди. Думка про те, що навколишнє буття і природне начало не просто формують людину, але повністю диктують йому життєвий сценарій, розбурхувала уми літераторів і художників тих років. Звідси йшла і скрупульозність в побутописання - натуралісти були переконані, що не можна випускати з виду жодної деталі, як незначною вона б не здавалася на перший погляд. І вже тим більше деталі не можна було втрачати, коли справа стосувалася «нічних горщиків». Найбільше в жанрі досягли успіху французи: Еміль Золя, Гі де Мопассан і Жоріс-Карл Гюисманс. Часто героями їхніх романів ставали робітники, селяни, а також мешканці соціального дна - повії, вбивці та інший криміналітет, чиї образи не тільки допомагали малювати актуальну картину сучасності, а й забезпечували книгам хороші продажі.

Зрозуміло, ці великі автори писали про чорнухи не для дешевої слави, проте саме цей аспект захоплював уми широкого загалу в першу чергу. Моторошні деталі злочинів і докладні описи страшних подій в книгах Золя і Мопассана були настільки яскравими, що найчастіше за публікаціями романів слідувала низка не тільки хвалебних відгуків, але і звинувачень у надмірній жорстокості. Наприклад, через сцени, в якій жінка голими руками вириває геніталії у бакалійника, роман «Жерміналь» Золя взагалі не хотіли пускати в тираж.

2.2. Хоррор в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва

Страшне не раз ставало частиною театральної естетики різних епох - у сфері народної культури воно виявлялося, наприклад, в містичних масках карнавалу або в постановках майданних містерій, що включають натуралістичні зображення тортур і страт в епоху Середньовіччя. Різного роду жахи входили на театральні підмостки і в змісті п'єс.

У театральному просторі про «фатальні, зловісних і жахливих людських діях» традиційно оповідала трагедія, яка акцентувала увагу на зображенні кривавих лиходійств, злочинних пристрастей і жорстокості, така драматургія отримала назву «трагедія жахів» або «кривава драма» і була популярна в епоху Відродження.

На початку ХХ століття відчуття ірраціонального страху, тривоги, прагнуть домогтися в своїх творах представники «нової драми», але замість кривавих подій на сцені запановує гнітюча атмосфера тривожного очікування, екзистенціальний жах, на зміну трагедії великих подій приходить «трагедія кожного дня». Нова драма рубежу ХІХ-ХХ століть відкриває інший вимір жахливого - загрозу, що народжується з несвідомого, яка живе всередині героя. Частиною цієї нової трагічної естетики в театрі виявляється і пошук нових способів впливу на емоції глядача, прагнення дати глядачеві можливість прожити в театрі почуття невизначеності, неспокою, відчуття катастрофи, що насувається. На початку ХХІ століття така інтенція знову актуальна. Одним із шляхів досягнення цієї мети режисерам бачиться спроба адаптувати до театральності мови кінематографічний жанр, через його оптику прочитати театральний текст. Цікава спроба осмислити текст Г. Гауптмана «Перед заходом сонця» через естетику хоррора була зроблена в Новосибірському драматичному театрі

«Старий дім» Антоном Маліковим (прем'єра відбулася 16 червня 2017 року).

За основу режисер взяв сценічну версію п'єси, створену польським драматургом Михом Пабіаном, на основі двох редакцій твору - 1922 і 1928 років. Для творців вистави важливо було піти від став традиційним у театрі гостро соціальної та політичної інтерпретації п'єси, відкривши і представивши глядачеві її трагічну природу через психоаналітичну інтерпретацію історії сім'ї Маттіаса Клаузена. Ключем до подібної інтерпретації, крім очевидних праць психаналітиків, послужила концепція Postmemory (в російській перекладі - «постпам'ять»), запропонована американським лінгвістом і літературознавцем Маріанною Хірш на початку 1990-х років.

У статті «Що таке постпам'ять» дослідник пропонує таке пояснення цього феномена: «Постпам'ять описує, яке відношення мають наступні покоління до особистих, колективних і культурних травм, до змін, яким піддалося покоління попереднє; до того, що вони "пам'ятають" лише завдяки історіям, образам, поведінки людей, серед яких вони вирости. Процес передачі інформації відбувається на такому глибокому емоційному рівні, що починають створюватися власні спогади. Таким чином, зв'язок з минулим в постпам'яті утворюється не за рахунок процесу «пригадування», але за рахунок залучення уяви і проектування - "розробки", згідно Роберту Ліфтон. При цьому існує ризик того, що подібні перейняті спогади можуть замінити справжні, навіть витіснити їх. Для тих людей та режиссерів хто вірив в цю теорію, очевидно, інтерес представляла не тільки ідея дослідження наслідків травми, пережитої в п'єсі членами однієї сім'ї, її різними поколіннями, а й культурно-історичний контекст створення Гауптманом самої п'єси, а також «програвання», «привласнення» тексту п'єси людьми, що проходять психотерапію У статті «Що таке постпам'ять»

дослідник пропонує таке Пояснення цього феномена: «Постпам'ять описує як саме відношення мають майбутнє покоління до особистих, колективних і культурних травм, як вони ставляться до змін, яким піддалося попереднє покоління; до того, що вони можуть дізнатися завдяки історіям, образам, поведінці людей, посеред яких вони живуть та дорослішають. Процес передачі інформації відбувається на такому глибокому емоційному рівні, що починають створюватися власні спогади. Таким чином, зв'язок з минулим в постпам'яті утворюється не так сильно за рахунок процесу «пригадування», як за рахунок залучення уяви, можна навіть сказати проєкції спогадів.

Жанр вистави режисер визначив як «умовно містичний хоррор». Вище вже зазначалося, що в роботі з природою жахливого театр пішов по стопах кінематографа, відпрацьовуючи кінематографічні способи нагнітання напруги в просторі сцени. Традиційне визначення хоррора, каже, що це «жанр літератури і кіно, який має на меті налякати слухача - читача - глядача, вселити почуття тривоги і страху, створити напружену атмосферу жаху або болісного очікування жахливого, передаючи так званий ефект "саспенс" (від англ. Suspense - невизначеність, тривожне очікування) ». Стан тривожного очікування, нагнітання напруги в жанрі «хоррор» часто досягається за допомогою акценту на містичній складовій повсякденності, на дослідженні «темної сторони» людської природи. Найчастіше це і є зміст хоррора: «З точки зору семантики хоррор - кіно з надприродними або безжальними створіннями дияволами, ожившими мерццями або з людьми, провідними себе ненормально маґами, божевільними вченими, маніяками, де і ті і інші живуть в страшних або стають такими після їх появи місцях кладовищах, ізольованих від цивілізації місцях ». Цікаве зауваження С. Кінґа про сприйняття жахів і їх сюжетике призводить і аналізує в своїй дисертаційній роботі О. Е. Артем'єва: «... жанр жахів" існує на трьох більш-менш незалежних рівнях, причому кожний наступний рівень менш

"чистий", ніж попередній ". Три рівня, на думку письменника, - це жах, страх і відраза. Перший рівень сприйняття має на увазі сюжет, в якому немає нічого зовні огидного, але який стимулює роботу уяви, примушуючи глядача, читача або слухача самотійно перетворювати описану історію в квінтесенцію жаху. Другий рівень сприйняття - страх - втілюється, як зазначає Кінг, в тих творах, де на допомогу роботі уяви приходять ще і фізична реакція при вигляді чого-небудь відразливого, огидного. людській свідомості. Нарешті, найменш "чистий" рівень сприйняття, на думку Кінга - це відраза. І якщо зробити ще один крок і розвинути думку американського письменника в тому ж напрямку, можна, в кінцевому підсумку, зробити висновок, що основною характеристикою для аналізу творів жанру жахів служить не симптоматична в більшості випадків сюжетика і не можливість її інтерпретації у відповідному ключі соціологічному, політичному, психологічному, історіографічному, а особливий, унікальну кіно мову. Наведене міркування відноситься до кінематографа, але цілком можна застосувати і в разі звернення до жанру хоррор в роботі над виставою. Розглянемо, які складові жанру «хоррор» виявляються цікаві режисерові і як вони адаптуються на сцені.

Історія Матіаса Клаузена і його сім'ї в інтерпретації Антона Малікова набуває чітке психоаналітичне звучання. Інтерес до психо-аналітичного аспекту твору режисер експлікував з самого початку, помістивши місце дії п'єси в якесь узагальнено-умовне простір - чи то будинок Клаузена, чи то - кімната групової терапії в психіатричній лікарні. Кімната гранично безлика - в центрі диван, кілька стільців, в глибині - стіна, яка в різні моменти дії змінює свій колір, перетворюється в скло, за яким виявляється ще один простір, і в великий екран, на який транслюється відео з сімейного архіву, де присутя померла мати. Також в кімнаті є ще один екран, що виконує кілька функцій - в процесі розвитку дії він перетворюється то в годинник, що відмірюють секунди, то в монітор, з рухомими гіпнотичними

візерунками, перешкодами, сигналами. Простір з одного боку відображає якісь стану героїв, з іншого - впливає на глядача, вводячи його в подобу медитативного трансу, з третьої - натякає на власну волю будинку, що живе за своїми законами. Не випадковими в цьому контексті здаються слова Інкен: «Так, я ненавиджу цей будинок, а будинок ненавидить мене».

Артист показує цю подвійність - за зовнішньою доброчесністю і стриманістю таємного комерції радника ховається страшна, жорстока людина. Його розмова з Інкен перетворюється в процес «ліплення» з неї статуї, підсумком якого виявиться буквальне перевтілення Інкен, коли її немов ляльку одягають в одяг дружини Клаузена і вона перетвориться в її копію. Те, що Маттіас при цьому говорить віршами Гете, створює моторошнувату аналогію творця-поета і творця-маніяка, матеріалом якого стає в буквальному значенні інша людина - його тіло і душа. Саме це в спектаклі закладається в основу відносин Маттіаса і Інкен. Інкен перетворюється на ляльку, яка як би не була схожа на свій прототип, все-таки ніколи не зможе ним стати. Коли Маттіас це розуміє, він з криком «Я втомився!» штовхає Інкен, вона падає, і він тягає її за собою по кімнаті як річ, вимовляючи при цьому слова докору по відношенню до своїх дітей, які вирішили позбавити його прав.

Яскраво виражена подвійність людської природи і в монолозі Пастора який починається проповіддю праведного життя і вчення Ісуса, а закінчується «перетворенням» Пастора, що знімає свою личину і проповідує зовсім протилежне: «Боротьба, задрість - ось де пристрасть. У тебе немає вибору. Будеш гнити, як все гниє. Лише одне задоволення тобі доступно - завдавати болю ». Знімаючи сутану, Пастор знаходить зловісний, змінений за допомогою техніки голос, який вселяє занепокоєння і тривогу самим своїм звучанням. Важливо відзначити, що в спектаклі в цілому особливу роль відіграє мовна партитура, звучання голосів персонажів часто виходить

за рамки мови «психолого-реалістичного типу». Подібне явище описано в роботі Н. Л. Прокопової: «... нерідко один і той же зразок мовного мистецтва в певні моменти сценічного часу, в залежності від художнього завдання, проявляє ознаки різних ціннісних установок. Такі зразки містять риси не тільки контамінації (переплетення, змішування), а й риси модифікації типів мовного мистецтва. При цьому вказане змішання часом здатне надати зразком мовного мистецтва особливу художню значимість. У виставі «Перед заходом сонця» таке змішання виконує суггестивну функцію занурення глядача в напружену ірреальну атмосферу, даючи імпульс уяві в побудові за зовні побутовим сюжетом цілком містичної історії. Доктор Штайніц ще один персонаж, який наділяється волею режисера інфернальним змістом. Він - той самий «божевільний учений», що ставить в умовно «ізолюваному місці» свій експеримент, учасниками якого і опиняються герої п'єси. Саме він припиняє існування Маттіаса, майже хтиво іскаливая його великим шприцом і погрожує в галюциногенний світ смерті - його експеримент завершено.

Таким чином, крім історії, представленої Гауптманом, перед нами розгортається ще одна, в якій людина (в цьому випадку герої п'єси представляють лише різноманіття людських типів) стає об'єктом дослідження, холодного аналізу, препарування. Це пояснює нелінійність оповідання, представленого на сцені - глядач бачить паралельно кілька історій, при цьому проговорюється і проживають на сцені не завжди відповідають один одному.

Елементи, характерні для хоррора (нагнітання напруженої атмосфери за допомогою музики, гри з розтягуванням і стисненням часу, виявлення в персонажах латентних зловісних проявів, приміщення їх в зовнішньо нейтральне, але в той же час моторошне місце, підпорядкування їх дій логіці їх власних неврозів, нашарування сюжетів, що створює відчуття

спутаної свідомості), вплетені Антоном Маліковим в інтелектуальну драму і в якомусь сенсі виявляють її природу, часом доводячи події п'єси до гротеску.

Здавалося б, їх включення покликане посилити емоційність глядацького сприйняття, але ефект виявляється зворотним. Події і пристрасті, пережиті персонажами на сцені, часто не народжують саспенсу в залі для глядачів. Ті складові, які повинні забезпечити цей ефект у виставі не виявлені або виявлені з протилежним знаком - насичені за змістом діалоги і монологи героїв створюють довготи і руйнують настільки важливе для хоррора нервову напругу. Створюється враження, що творці вистави швидше грають з елементами хоррордіскурса, ніж всерйоз чекають від глядача повної емоційної залученості - скоріше вони прагнуть (і цілком успішно) викликати напругу інтелектуальну. Навіть привид дружини Клаузена, який в класичному хоррорі був би джерелом страху, у виставі нешкідливий і більше схожий на душу, яка рада б піти, але живуть не можуть її відпустити. В. Мазін в роботі «Лакан в кіно» описував подібний сюжет, аналізуючи зв'язок між кінематографом і психоаналізом: «... кінематограф і психоаналіз - примарні медіа, вони мають справу з примарами. Тільки не треба думати, що примари в житті людини перебувають десь на задньому плані. Часом вони переслідують невідворотно. Тільки не треба думати, що примари турбують людей. Якраз навпаки: люди тривожать привидів ». У виставі ця ідея проявлена буквально. Одержимість Маттіаса померлою дружиною з самого початку дає відчуття, що він знаходиться на межі між життям і небуттям, а сцена пояснення з Інкен перетворюється в сеанс спілкування з духом дружини. Коли він одягає обручку на палець Інкен, та падає і згортається, наче від болю, а Маттіас звертається безпосередньо до примарі дружини, який присутній під час розмови. Але дружина відвертається і йде. У наступній дії

Інкен вже виглядає як померла дружина Клаузена і при цьому тримається, рухається і говорить відсторонено і беземоційно як механічна лялька.

Режисер пропонує осмислення природи жахливого як частини прояви людської природи, результату прориву несвідомої сфери в повсякденне життя. Це ламає життя Маттіаса Клаузена і стає об'єктом вивчення, пильної углядування в розрізнені деталі, які складаються в різноманітні візерунки, як в калейдоскопі. Ймовірно, така калейдоскопичність і багат шаровість смислів, і в той же час відмова від послідовного розгортання сюжету з нагнітання напруги, призводить до того, що, будучи «умовно містичним хоррором» за змістом і за задумом режисера, вистава недоволюється в хоррор за жанром. Проте в описуваному виставі очевидна орієнтація на перший, найчистіший, рівень існування і сприйняття жанру жахів. Творці вистави прагнуть представити сюжет, в якому немає «нічого зовні огидного» таким чином, щоб глядач в своїй уяві міг перетворити розгортається на його очах історію в «квінтесенцію жаху».

Тож слід сказати, що постановка «Перед заходом сонця» не єдина останнім часом спроба розкрити театральні можливості жанру хоррора. Можна припустити, що звернення до цього жанру в театрі пов'язано з потребою через занурення глядача в атмосферу страху загострити його емоції, змусити його випробувати не тільки естетичне, а й психологічне або навіть фізичне потрясіння. У певному сенсі, на хоррор в театрі покладається виконання функцій, традиційно властивих трагедії.

2.3. Авангардно-епатажний ґрунт затвердження хоррору

Явище мистецтва авангарду притаманне культурі і літературі саме ХХ століття. Це століття стало самим революційним періодом в мистецтві в цілому по появі численних новаторських форм. Авангард (в російській морфології - авангардизм) являє собою одну з яскравих форм розриву з традицією реалізму.

Вітчизняне літературознавство і мистецтвознавство застосовує поняття авангарду як якісну характеристику новаторських явищ в поезії, прозі, драмі і живопису рубежу ХІХ-ХХ століть, які визначають рух оновлення. «Авангард, в сучасному трактуванні, винаходить ефективні засоби і способи творчості, культивує продуктивні форми художнього мислення, які починають визначати ідейно-естетичні принципи нових напрямів».

Художньому свідомості авангарду властива еkleктика і соціальна ангажованість, а також тенденція до неканонічних форм оцінки дійсності. «Авангардизм - сукупність різнорідних напрямків в літературі і мистецтві перших десятиліть 20 століття, які проголосили програму відкритої соціальної ангажованості творчості, розрив з класичною художньою традицією, яка була визнана вичерпала свої естетичні можливості, і необхідність зухвало сміливого експерименту з метою виробити нові, неканонічні способи відтворення, інтерпретації, оцінки явищ дійсності, сприйнятої під знаком глибокої кризи суспільства і культури»

Проблема соціальної ангажованості авангарду не стала його основним художнім постулатом, але відсутність єдиної естетико-філософської основи і неканонічність його жанрової та художньої системи визначила широту трактувань самого явища авангарду. Цю особливість художньої свідомості авангарду Р. Барт поширює на якісну оцінку всієї літератури в цілому, визначаючи відмінність між твором і текстом. Твір є цілісною художньою завершеною системою з виявленими естетико-філософським змістом, тоді як

текст відкритий для будь-яких інтерпретацій, імпровізаційний і пов'язує сотворческа діяльність автора і читача, що і визначає відсутність будь-якої певної філософської моделі в його підставі. Марна всяка спроба фізично розмежувати твори та тексти. Зокрема, необачно було б стверджувати: «твір - класика, текст - авангард»; <...> насправді «щось від Тексту» може міститися і в досить давньому творі, тоді як багато створення сучасної літератури зовсім не є текстами ». У всякому разі, Барт виділяє особливість художньої свідомості авангарду, якому притаманні універсальність і навмисна абстрактність.

Авангард в театрі і драматургії як спосіб крайнього вираження, розриву з реалістичним мистецтвом розглядався зазвичай в рамках широкого напрямку модернізму в сучасному театрі. Проблема модернізму в застосуванні до французького театру і драматургічної творчості детально розглядалася в ряді відомих робіт: Л. І. Гітельман «Ідейно-творчі пошуки французької режисури ХХ століття» (1988), Е. Д. Гальцова «Французька сюрреалістична драматургія 20-х років» (1993), Т. Б. Проскурніковою «Французька антідрама» (1968), І. П. Ільїна «Постмодернізм від витоків до кінця століття. Еволюція наукового міфу» (1998), В. І. Максимова «Театральні концепції модернізму і система А. Арто» (2001), М. Essline «Théâtre del`Absurde» (1963), М. Doisy «Le théâtre français contemporain» (1947), М. Lioure «Le drame de Diderot à Ionesco» (1973), G. Wellwarth «Modern drama and the Deauth of God» (1986).

Модернізм розглядається як загальний напрямок розвитку сучасної драми, як і вся культура ХХ століття, театр зазнає впливу його різних шкіл і течій.

Театр як формальне мистецтво і драма як його літературна основа динамічніше і яскравіше реагують на зміну естетики, поетики, мови,

декларованого будь-яким новаторським течією. Драма ХХ століття в самій ранній своїй стадії розвитку створила зразки літератури авангарду.

Авангардна драматургія - це історично опосередковане явище, в якому простежуються деякі загальні поетичні риси, ознаки жанрової реформи. Драматургії авангарду приділялося набагато менше уваги в літературознавчих і мистецтвознавчих наукових колах. На даний момент проблема авангарду, особливо початку ХХ століття, знову привертає широку увагу, оскільки світовий літературний процес знову переживає період рубежу століть. Проблема рубіжності і на початку ХХ століття, і зараз пов'язувалася зі станом кризи мистецтва: відмирання старого і народження нового.

Авангард став традицією в театрі, але багато в чому не вичерпав себе і виявився не повністю розкритий в естетико-філософському плані, оскільки авангардна драматургія - це не тільки бунт і заперечення, це пошук іншого художнього мови. Передбачення А. Арто про народження нової якості театру в дійсності вилилися в гру на формальному рівні, тільки в рідкісних випадках досягаючи того максимального афекту, який він називав двійником театру.

Історичну ретроспективу розвитку авангардної драматургії вибудовує в своїй роботі «Театр глузування» Е. К. Жаккар. За його визначенням, авангард як явище характеризують такі риси: «... авангард визначається: 1) за власним бажанням до опозиції і тотальному розриву своїх революційних положень із загальноприйнятою традицією і 2) по бунту проти гарного смаку і благопристойності, своєю агресивністю по відношенню до шанованої публіки, від якої він дистанціюється, до такої міри зневажаючи її, або намагаючись образити.

Згідно періодизації Жаккара, авангардна драма в своєму розвитку проходить три етапи, у визначенні яких він спирається на роботу Ж.-П. Сартра «Що таке література?».

Перший етап охоплює другу половину XIX століття, коли зароджується «естетичний авангард - явище абсолютно нове, яке зачіпає різні області Літератури ...» До явищ авангарду Жаккар відносить прозу Г. Флобера, поезію Ш. Бодлера та представників «мистецтва для мистецтва». У цей період письменник вперше висуває принцип гри «проти читача». Конфлікт між художником і публікою створює ефект епатажу і пояснює частково психосоціальні особливості явища театрального авангарду. Театр залежимо від публіки, повинен отримувати насамперед її схвалення, тому, щоб склався театральний авангард, потрібні такі передумови: «створення невеликих експериментальних театрів з малим бюджетом; поява сміливих і обдарованих режисерів-новаторів; публіка, зацікавлена в знайомстві з новинками сучасного мистецтва ».

Ці передумови створив Андре Антуан в своєму Вільному театрі. До восьмидесятих років XIX століття театр зблизився з широкими верствами публіки, виник бульварний театр як офіційна публічна форма розважального мистецтва. «Авангардний театр сформувався і протиставив себе саме бульварному театру. Заснований в 1887 р театр Антуана новаторському підійшов до розробки соціальної і моральної тематики і проблеми персонажа; відкинув традицію «добре зробленої п'єси»; спростив мову своїх персонажів, зблизив його з розмовною мовою. Але надмірне захоплення натуралізмом позбавила змоги йому розвиватися і вдосконалюватися.

Слідом за ним з'явився символістської театр Мистецтва Поля Фора, який ставив п'єси з «темним», езотеричним змістом таких авторів, як Лафорг, Рашільд, Ремі де Гурмон, Метерлінк. Другий символістської театр - театр

Творчості - очолив Орельєн-Марі Люньє-По. «В цілому символістської театр не намагався реформувати драму, оскільки було розгорнуто до поезії (нові драматурги »були поетами). Вони уникали реальності зовнішньої заради реальності внутрішньої, світу повсякденності заради миру уявного, конкретного заради абстрактного, раціонального заради ірраціонального, затвердження заради натяку і символу». Цим двом театрам (Поля Фора і О.М. Люньє-По), на думку Е. Жаккар, відповідає визначення театру авангарду в період з 1896 по 1935 роки У цей час драматургія авангарду буде представлена іменами А. Жаррі, Г. Аполлінера, Р. Вітрака і А. Арто, а також Т. Тцара і Ж. Кокто. Творчість цих драматургів - другий етап розвитку авангардного театру.

Подібний підхід до драматургічної традиції простежується не тільки у французькому театрі - для англійської драми цього часу характерні ті ж тенденції: «В результаті національна специфіка становлення двухчастной моделі шекспіросфери в кінці XIX - початку XX століття полягала, з одного боку, в дотриманні драматургів і режисерів- постановників оригінальних текстів п'єс «великого барда» - визнання Шекспіра замість його культу, з іншого боку, в утвердженні сучасної проблематики і дискусії «нової драми» - запереченні Шекспіра .

Як і попередні автори, Арто відмовляється від психологічного малюнка характеру, реалістичного зображення дійсності і стильової єдності. Арто відмовився від психологічного на користь чистого театру, звернувшись до сценічної мови пантоміми, музики, співу і танцю, який замінює діалог.

Театром насмешки Э. Жаккар називає театр абсурда, сложившийся как совокупность явлений авангардной драматургии Э. Ионеско, С. Беккета, А. Адамова. Появление этих театральных авторов знаменует начало третьего этапа развития авангарда. «Дух авангарда переживает период расцвета к 1950

году, благодаря Ионеско, Адамову и Беккету, благодаря существованию среди публики круга интеллектуалов и студентов, существованию таких экспериментальных театров, как Театр де ля Пош (карманный театр), Театр Ноктамбюль (театр для полуночников), Театр де ля Юшетт; режиссеров, таких как Роже Блэн, Андре Рейбаз, Жак Моклэр, Жан-Мари Серо».

Визначення «театр глузування» по відношенню до театру авангарду, я вважаю, можна поширити не тільки на період 1950-х рр. Вона тотожна співвідноситься з більш ранніми явищами цього театру, якому властивий епатаж, естетика комічного як оборотного, грубий, народний сміх, в якому проявляється маргінальне, позаетичний початок, жанрові форми фарсу, буфонади, соти. Драматургам такого театру властивий відмова від психологізму в розробці системи персонажів, заміна реальної дійсності вигаданим світом фантазії, прагнення до створення ефекту яскравого емоційного сприйняття сценічного видовища, нехай навіть шляхом обурення і негативної реакції глядача. З'єднання цього емоційного обурення з бунтарської тематикою п'єс дає, всупереч очікуванням, катарсичний ефект очищення як доказ від протилежного і надає авангардному комічному карнавальну характеристику.

Початок цьому авангардному руху від символізму до театру абсурду поклали комічні п'єси А. Жаррі, які в своїй жанровій інтерпретації виходили за рамки специфіки комедії в тій формі, в якій вона існувала в кінці ХІХ століття - бульварної розважальної комедії, або «добре зробленої п'єси».

Авангардна епатажно-комічна драматургія Жаррі виникла в сфері символістського театру, в оточенні символістів, близьких до С. Малларме. А. Жаррі бачив здійснені на сцені театрів Мистецтва і Творчості вистави за п'єсами М. Метерлінка, Лерберга, Рашільд, а в постановці «Пер Гюнт» Г. Ібсена навіть брав участь. Цей досвід знайшов своє відображення в його теоретичних маніфестах, в поезиці його драм. Символізм зробив

безпосередній вплив на формування його драматургії, драматургії першого етапу розвитку авангардного театру. На цьому етапі реформувався сам жанр драми, в якому виявлялися риси і символізму, і народжується авангарду. «Досліди символістського театру йшли майже в протилежних напрямках. Одне - Театр Поета, в якому все театральні засоби підпорядковувалися поетичного слова.

Інше - театр Художника, де головну роль грав зовнішній образ вистави. Третім напрямком став театр, в якому сценічні засоби максимально розширювалися, і який втілював символістську теорію відповідностей »

Перш за все перегляду піддалися дві основні категорії драми - мимесис і катарсис. Ці категорії як родові характеристики драми мають також історичне наповнення, їх зміст по-різному трактується в різних джерелах. Символістська драма, яка спиралася на поетичний принцип «чарівності читання», вже відмовилася від мимесиса, створюючи умовні символічні картини, предметом яких була реальна дійсність, а світ уяви. Так, вистава за п'єсою «Король Убю» мала такі особливості: «Дія висіава, поставленої Люньє-За і оформленого Тулуз-Лотрек, П. Боннар, Е. Вюйаром, відбувалося на декількох майданчиках, простір сцени було зайнято ліжком і величезним нічним горщиком. Актори, що з'являються з намальованого каміна, грали по законам клоунади і імпровізації. Місця дії позначалися табличками, Цар Олексій і Убю гарцювали на палицях, армію зображував одна людина і т. Д. » .Такі драматичні картини часто виключали можливість розвитку дії і були безконфліктні (статичний театр). Конфліктність виключена, тим більше що проблематика авангардної драматургії лежить поза сферою етики і моралі. Доетіческое свідомість, що характеризує авангардну драму, притаманне і давній драмі в її дожанрової формі (як відправлення сакральних ритуалів), але ця особливість ментальність не заперечує ідею очищення. Питання про катарсис в авангардній драматургії має вирішуватися саме з цієї точки зору,

оскільки в класичному формулюванні (Аристотель) катарсис тут не існує. Епатаж і гротескна образна система цієї драми виключають будь-яку можливість співчуття, але не виключає можливості самозаперечення і руйнівною іронії як форми очищення. Пізніше в відомій Антології Андре Бретон назв це явище «чорним гумором».

Авангардна драма - це тип драматичного твору, в якому предмет зображення - ірреальне, трансцендентне в рамках символічної образності. Змістовній план такої драми візначає метафора метафізичних величин - хаосу, смерті, буття як універсальної категорії и т. Д, Що Тягном за собою домінанту емпатичних чуттєвого сприйняття театрального видовища (страх и Обурення, заперечення). Естетичне и формально початок тут домінують над дидактичним, тому драма авангарду может бути безконфліктної и позаетичній; в ее сценічному втіленні переважають художні засоби «чистого театру» (МІМ, пантоміма, умовний декор сцени, внутрішня символічна атрибутика костюма, гриму и т. д.), что впливає на п'єсу як літературний твір.

Парадокс жанрової природи такої драми Полягає в тому, что, навіть знаходячі трагічну або комічну інтонацію, авангардна драма залишається позажанрова формою. Епатажності спрямованість, негативна емоційне забарвлення глядацької Реакції, рівновагу естетичних категорій жахливого та смішного, відмова від морально-етичної трактування дії не дозволяють дати класичну жанрову оцінку цій драмі. Сценічна ее інтерпретація також неоднозначна, що і сталося з п'єсою А. Жаррі. «Як п'єса, так і спектакль, склалися з нашарування нескінченних літературних і театральних цитат. Жанр не міг бути визначений однозначно, так як включав містерію і фарс, історичну хроніку і аристофановских комедію, високу трагедію і політичний памфлет. Стихія театральної гри розкривала горизонти нової театральної естетики і пропонувала нового антигероя майбутнього ХХ століття ».

Авангардна драматургія, зміст якої визначено Е. Жаккар, дійсно не є склалася літературної або якої-небудь іншої художньої школи, на її розвиток впливають ідеї не тільки символізму, а й авангардної естетики сюрреалізму та експресіонізму. Це вплив опосередковано історією літературного процесу і дає можливість простежити етапи її розвитку, як це і було зроблено вище.

Генезис драми авангарду і визначення її жанрової категорії дозволяють визначити архаїзацію форми цього виду драми і неканонічність природу її жанрову приналежність, яка не виключає домінуючого зближення з естетикою і традиційним змістом комедії.

На початку ХХ століття в руслі символістського театру почався перегляд поняття трагічного в зв'язку з трансформацією шекспірівської традиції в драмі. Це зумовило вихід до універсальної комічної формі драми через пародію, парафраз, які домінують у творчості А. Жаррі. Ці жанрові особливості драми авангарду, на перший погляд, співвідносять її з комедією.

У руслі символістської драматургії намічається поворот до комічного. Авангардна драматургія, створена Жаррі, має риси комедій Арістофана, фарсову ігрову основу, гостросоціальну сатиричну спрямованість і трагічну сутність високих комедій, запозичує поетику комедії Дель Арте і т.д. Поєднання цих відмінностей як характеристик одного явища дозволяє назвати п'єси Жаррі позажанрова формою і шукати для них новий канон. Останнім попереднім А. Жаррі канонізованим жанром стала «висока комедія». Неканонічна авангардна драма у творчості Жаррі не володіє у всій повноті рисами класицистичної нормативної поетики.

Перша ознака появи неканонічною жанрової характеристики в новій драмі і в драмі символістської - внутрішній аспект дії. В. Е. Халізов підкреслює, що якісне зрушення в розвитку внутрішнього дії в драмі стався лише на рубежі ХІХ-ХХ ст., Хоча така тенденція існувала і раніше.

Внутрішня дія змушує змінювати підхід до побудови дії в драмі в цілому. Зокрема, його наявність в драмі визначає відмова від розв'язки в фіналі і переосмислення самого змісту конфлікту. «Залучати афористичністю гегелівське судження про дії як рухається колізії, стало бути, односторонньо і неповно; в процесі і в результаті одиничних людських звершень конфлікти можуть (як в первинній реальності, так і в мистецтві) виразно виявлятися, залишаючись, по суті, незмінними. І чим глибше колізія, тим важче їй втілитися в традиційному, «гегелівському» дії, спрямованому до розв'язки» Халізев, зокрема, спирається і на твердження Б. Шоу про те, що якщо драма не ґрунтується на описі «нещасних випадків», то вона уникає розв'язки.

Внутрішня дія, таким чином, виявляє епічний пласт вчених, глибинних, філософських проблем, які знаходяться в сфері нерозв'язних парадоксів буття і, звичайно, виключають як вирішення конфлікту, так і розв'язку. «Чарівність читання» дозволяє внести у драму епічне начало, сама ж проблематика, не виявляється в самій дії драми, але додає їй полісемантичний сенс. Епізод існує і в авангардній драмі А. Жаррі. Застосувавши до характеристики цієї драми поняття тексту (Р. Барт), ми виявляємо її сенс як інтертекстуальної, імпровізаційної структури (Жаррі як Аристофан, Шекспір, Ібсен, Жаррі як об'єкт самопародії - король Убю).

Проблема канонізації нових жанрових форм має історичну обумовленість і визначається щодо творів, які визнані вершинними, значними, класичними для своєї епохи. Але крім подібних зразків ідеального змісту та форми, існують жанрові модифікації, які продукують процес оновлення жанру в цілому. Тенденцію витіснення високих жанрів низькими зазначає Б. В. Томашевський, а М. М. Бахтін вводить для характеристики цього явища поняття «пам'яті жанру». Жанр здатний відтворювати свої інваріанти на новому історичному етапі розвитку літератури. В поле «пам'яті жанру»

комедійної модифікації Жаррі входить цілий ряд явищ і форм, що відносяться не тільки до канонізованим жанрами, а й до маргінальних.

Генезис цієї драми співвідносить її_

- з формою доетіческого міфологічної свідомості, що лежав в основі сакрального ритуалу, а потім і театру;
- з французьким містеріальних театром Середніх віків, який в епоху класицизму отримав назву «неправильного театру». Уявлення древніх сюжетів Страстей Господніх або містерій рясніли натуралізмом і сценами жорстокості. «До 1629-36 рр. у Франції на сцені панувала так звана «неправильна» трагедія і трагікомедія, естетика яких багато в чому збігалася з «наслідувальної» (не в аристотелівської сенсі), «натуралістичної» естетикою середньовічних містерій. На сцені такого театру могли одночасно розташовуватися «море, ліс, палац, військовий табір, пекло, рай, Голгофа, ложе куртизанки, морський берег. Декорації не змінювалися, тому цей театр іноді називали симультанное ним (одночасним) » Саме з таким типом театру боровся класицизм, ставлячи єдність дії і місця. Хоча теоретики класицизму називали себе послідовниками теорії «наслідування» Аристотеля, але розуміли мимесис трохи інакше, ніж пряме копіювання реальності. «Мимесис» означає не відтворення того, що існує, а створення нового; поет, художник змагається з природою, створюючи те, чого ще не існує ».

Натуралістичне означення поняття мимесиса не властиво класицизму. Для авангардної драми Жаррі, що виросла з символістської, характерний відмови від мимесиса як перевтілення реальності, але зближення з містеріальних натуралізмом. Знаряддя тортур, зображення нелюдських страт

і вбивств наповнюють трилогію про Убу А. Жаррі. Мимесис в його класицистичній формулюванні швидше характерний для театру Поета, представленого драматургією М. Метерлінка, Рашільд, ван Лерберга. Але самі символісти і їх інтерпретатори часто розуміли мимесис як зображення повсякденного, побутової реальності, сучасності в драмі, що проявилось, наприклад, в традиції «добре зробленої п'єси» і відкидали таку перспективу. Драма Жаррі стала бунтом проти копіювання реальності у всіх можливих інтерпретаціях, оскільки авангард не прагне перебудувати або зобразити дійсність, але зруйнувати, деструктурувати її, створюючи ілюзію реальності, прориваючись до інореальності кошмарного сну (А. Арто), пародійної імпровізації (А. Жаррі); - з ляльковим театром, сполучною архаїчні форми сакрального ритуалу з театром Середніх віків і маргінальними формами лялькової драми і пародії ХІХ століття. Лялькові фарси за участю Полішинеля (Франція), Панча (Англія), лялькові інсценування «Фауста» (Німеччина) стали досвідом, який також ліг в основу «пам'яті жанру» авангардної драми.

«Пам'ять жанру» для комедійних модифікацій Жаррі досить обширна і, можливо, не вичерпана повністю. Епізодія авангардної драматургії створює прецедент зміни не тільки класичної категорії мимесиса, але і, як зазначалося вище, катарсису.

«Катарсис (греч. katharsis – очищение, прояснение) – термин античной философии и эстетики, обозначающий, по А. Ф. Лосеву, “сущность эстетического переживания”, но исторически получивший два различных варианта своего основного значения: 1) характерный для драмы, в особенности трагедии, эмоциональный контакт читателя-зрителя с героем в момент его катастрофы; 2) свойственная любому произведению словесного творчества «встреча» сознаний читателя и героя, читателя и автора».

Появление второй трактовки понятия катарсиса подготовила идея о катарсисе как «о поглощении содержания формой», т. е. «эстетического переживания изображающей формы». Этот поворотный момент связывается с эстетизацией катарсиса как особой характеристики литературного произведения в статье Ф. Шиллера «О патетическом» (1793) и И. В. Гете «Примечание к “Поэтике” Аристотеля» (1827). Гете «переводит спорное место о катарсисе следующим образом: “Свое воздействие она (трагедия. – Е. К.) заканчивает только после длительного чередования страха и сострадания – примирением этих страстей”». По его мнению, Аристотель «толкует о построении трагедии», а не о ее «воздействии и притом отдаленном» на зрителя». Катарсис истолкован Гете как необходимая для любого поэтического произведения «умиротворяющая завершенность».

Естетизація поняття катарсису і розширення його дії всередині жанрових і видових меж літературного твору надають цьому поняттю універсальний характер, підкреслюючи його неоднозначність. Співвіднесення катарсису з характеристикою епічної або ліричної форми поставило питання про можливість або неможливість емоційно-рецептивного наповнення змісту цього поняття. Універсалізація поняття катарсису має місце в працях Л. С. Виготського і М. М. Бахтіна .

Л. С. Виготський, поєднуючи поняття катастрофи і катарсису, визначає катарсис як «афект, що розвивається в двох протилежних напрямках», підкреслюючи його емоційну природу. М. М. Бахтін переводить рецептивне наповнення катарсису на рівень діалогу, де катарсис розуміється як «відповідь» на протилежну духовну діяльність. Ця концепція катарсису як «зустрічі», продовжуючи ідеї Ф. Ніцше, повинна б знімати аспект прямого емоційного впливу, афекту, зіткнення емоцій. Авангардна драматургія, що володіє рисами епічності, генетично що з'єднують її з символістської драмою

і архаїчної міфологізованої драмою, наближається, як здається на перший погляд, до вчення про «зустрічі». Проблема полягає тут в наступному: 1) авангардна драма, безсумнівно, є модифікацією комічних як канонізованих, так і неканонізованих жанрових форм, саме ця обставина вже наводить на думку про парадоксальність явища катарсису в такій драматургії; 2) але саме авангардна драма Жаррі вводить або відроджує зміст комічного, засноване на сміху заперечення, «жорстокому сміху»,

Н. Д. Тамарченко відзначає зв'язок ідей Ф. Ніцше з теорією «зустрічі» М. М. Бахтіна: «Інша сторона проблеми катарсису - питання про специфічні просторово-часових умовах, в яких здійснюється подія « зустрічі » свідомостей героя і читача-глядача на смислового рубежі двох дійсностей і подолання розділяє їх межі в особливому переживанні «межі» героя, його життя як цілого. Кордон між естетичною реальністю (світом героя) і внеестетическіе дійсністю, в якій знаходиться читач-глядач, тут так само наочна, як і переборна. Дистанція зведена до просторової, що дозволяє об'єднати героя і глядача у позачасовому сьогоденні переживання катастрофи. У той же час, згідно з Ніцше, підсумковий естетичний зміст трагічного дійства створюється реакцією глядача не на катастрофу дійової особи, а на втілене в хорі його самосвідомість ». Тамарченко спирається на роботу Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики», «Поетику» Аристотеля і «Достоевський і роман-трагедія» Вяч. Іванова. «Ритуальному сміху», тим самим визначаючи ефект епатажного сприйняття з боку глядача (особливо глядача 1890-х рр.). Афективний початок, по Л.С. Виготському, для такої драми існує, тільки воно ґрунтується не на «зустрічі» і «відповіді», породжує умиротворення і дає милостиве завершення перипетій в долі героя, а на зіткненні, конфлікті свідомості автора і глядача. Мета авангардної драми полягає саме в тому, щоб зламати стереотипические, нормалізувати свідомість сприймає, викликати реакцію відторгнення, неприйняття

побаченого. (Жаррі сприймав свого героя - Убю - як негативний персонаж; Арто писав про образ злочину на сцені, що викликає більш глибокий «опік душі», ніж реальний злочин.) Яскраві приклади таких вистав після «Короля Убю» А. Жаррі виявляються в драматургії М. де Гельдерода («Поминки в пеклі», «Ескоріал», «Школа блазнів» і ін.), в деяких п'єсах Б. Віана («шкуродерню для всіх») і Е. Іонеско («Спрага і голод»).

Парадокс цього жанру полягає в початкової подвійності драми: вона існує як текст, в якому відбувається «зустріч» свідомості автора (Жаррі) і його читача, і як драма - явище театру, де працює ефект епатажу. Поки існує такий ефект або автору вдається його створити, сміх заперечення не втрачає свого катарсического впливу, т. Е. Дії очищає. Саме тому неможливо вибудувати якоїсь єдиної жанрової та естетико-філософської системи для авангардної драматургії, оскільки створення подібного епатажного ефекту, що визначає її існування, може мати багатоаспектну, іноді суперечливу смислове складову.

Драматургія Жаррі як явище мистецтва авангарду для рубежу ХІХ-ХХ століть стає жанрової модифікацією комедії, сутність якої змінюється в залежності від зміни самого поняття комічного і змісту смехового початку.

Вочевидь, що сутність комічного в ХХ столітті відрізняється від традиційного поняття, сформованого до появи нової драми. Жанрова амбівалентність авангардної драми, що включає нове поняття комічного, засноване на сміху заперечення або «жорстокому сміху», стала її значущою характеристикою. Традиція Жаррі в розвитку комедійного жанру і визначила рух авангардної драматургії від 1910-х до 1950-х рр. Таким чином ми бачимо що мистецтво завжди рухається вперед та знаходить нові грані для самореалізації

Сама публіка жадає чогось нового та незвичайного, намагаючись приголомшити себе дає можливість митцям дістати з потайної шафи душі нові аспекти й привести мистецтво на новий рівень еволюції.

Таким чином, нові яскраві а іноді навіть шокуючі образи заповнили мистецтво й разом з тим світ навколо рухається уперед. Й недивно що саме в період з XIX-XX століття народжується волна страшних та шокуючих вистав які навіть в наші часи продовжують існувати та дарувати людям ті емоції які вони не можуть отримати в сучасному житті.

Висновки до розділу 2

Визначено та розкрито ключові визначення, такі як «саспенс» та «страх». Наведені приклади того, як саме вони працюють на соральне та фізіологічне сприйняття людиною. Також розглянуто етапи зародження вистав, які опираються на враження глядача саме із застосуванням ефекту «жаху» під час вистави. Скоректовано аналіз саме на новій та новітній історії людства та мистецтва театру.

Зазначено основоположника даного феномену – французький театр «Гран Гиньоль». Розглянута його історія, першопричини та наслідки застосування саме такої стилістики у ті часи. Визначено, як вистави-хорори створювали не тільки режисери але й саме автори драматурги, на джерельній базі яких і створювались скандальні вистави. Одним з авторів зазначено Миха Пабіана, за твором якого біло поставлено виставу у даному театрі.

Розглянуто суть авангардно-епатажного ґрунту, який у театральному мистецтві сприяв затвердженню на сценічному майданчику жанру хоррор.

Разом з тим, представлено розгорнутий аналіз авангарду, авангардної драматургії та картини того, як з плином часу утворювались театри, основним напрямком яких було впровадження авангардної драматургії (для враження глядача нестандартними рішеннями та ситуаціями). Досконало розглянуто особливості та генезис даного стилю драми.

Проаналізовано як саме попит публіки на нові, незвичайні постановки породжував пропозицію не тільки у Франції Гран Гиньоля, а і різних театрів західного світу.

РОЗДІЛ 3

СЦЕНІЧНИЙ ЕФЕКТ «САСПЕНС» – НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ – ВСЕЛЕННЯ ПОЧУТТЯ ТРИВОГИ, НАПРУЖЕНОЇ АТМОСФЕРИ АБО БОЛІСНОГО ОЧІКУВАННЯ ЖАХЛИВОГО У ВИСТАВІ

3.1. Вистави-хоррор: вплив фактору страху на свідомість людини як стимулятора нервової системи. Герман Нитч

Коли ми говоримо про представників скандальної режисури та вистави які більш менш відомі в Європі, на перший план ми обов'язково повинні згадувати Германа Нитча - австрійського художника одного з засновників Венського Акціонізму.

Його акції, вистави та перфоменси визивають досить гучний резонанс в сучасному мистецтві. Картина написані кров'ю, виставки оголених та зкривавлених людських тіл тощо. З першого погляду здається що цим займається якийсь божевільний але це є основне світобачення Германа Нитча. Для того щоб більше зрозуміти сам посыл митця, яку саме він дає характеристику своєму мистецтву і чому коли ми з вами говоримо про «феномен скандальної вистави та скандального мистецтва» обов'язково повинні згадувати впершу чергу саме Нитча, я хочу привести уривок з його власного твору де він якраз розмірковує над тим як він пройшов до такого світобачення.

«Чому все липке, м'ясисте, в'яле, драглисте, вологе викликає у нас настільки підвищену чутливість? Неодноразово я вже намагався дати відповідь на це питання. Але жодного разу відповідь не буде мій був вичерпним. І все ж наважуся ще один раз запропонувати деякі міркування з

цього приводу ... Липкість і м'ясистість легко асоціюються з нашої тілесністю, з її плоттю, з її кволо-вологими органами, з плинністю крові, з виділеннями і речовинами, що протікають по нашому організму, з якого вони в кінцевому рахунку исторгаються - наприклад екскрементами, менструальною кров'ю, сечею, спермою, потом, блювотою і т. п.

Можна згадати про поглиненої їжі, перевареної, переробленої, змішалися зі слиною, недоусвоеної або засвоєної повністю. Волога огортає нас навіть в момент появи на світ. Все це у людини з нормальною чутливістю викликає гидливість. Все що ні їсти первосуть органічного буття сприймається нами з особливою інтенсивністю, але в той же самий час викликає реакцію відрази. Воно стикається з межею сприйняття і відторгається. Тільки медик, м'ясник, мисливець, селянин, кухар, домогосподарка, художник - кожен по своєму - здатний природно стикатися з перерахованими речовинами.

Часто агресія, рана, нанесена іншій істоті, вбивство призводять нас в пряме зіткнення з нутрощами плотської тілесності. Кров бризкає і виливається, сире м'ясо, розкрите раною, стає зримим. Тільки вбивши тварину, нам відкриваються його м'ясо і кров. Тільки попатравши його, ми стикаємося з його слизисто-драглистими органами і рідинами. Червоний - це один з найбільш інтенсивних кольорів, він володіє підвищеними сигнальними властивостями, він надає «шоковий» вплив на нашу психофізичну конституцію. Кожен раз, коли наноситься рана, коли життя наражається на ризик, - з'являється кров інтенсивно-червоного кольору. Може бути, червоний - колір крові - і сприймається нами таким прекрасним і інтенсивним, що він пов'язаний з агресією і загрозою існуванню. В архаїчні часи мисливець повністю віддавався інтенсивному переживання своєї хижої праги вбивства; для нього воно було пов'язане з виживанням і насиченням

до хтивої ситості. Для примітивного людини бачити, обмацувати і торкатися до вологим нутрощів жертви означало природне і чуттєве ототожнення з жертвою, що вродженно притаманне будь-якому спраглому вбивства хижакові. Глибоко притаманне воно і нам, хоча для нас (необхідне) забій та поїдання братів наших менших глибоко травматично. Прагнення до стерильності, що перешкоджає сучасній людині сприймати вологе і липке, є не що інше, як синонім страху розпаду і смерті, страху розкрити в собі глибоко вкорінену в нас спрагу полювати і вбивати. У тій же мірі властивий нам і страх визнання, що, кожен раз поїдаючи м'ясо, ми побічно, того не усвідомлюючи, віддаємо данину нашої манії вбивати. Уникаючи жахався нас визнання, ми тримаємо для цього на околицях суспільства м'ясників, які вчиняють вбивство за нас. М'ясо поставляється нам відібраним і упакованим - воно стає невпізнаним, так, щоб вигнати з нашої свідомості думку, що тварини позбавляються життя в ім'я нашого прожитку. Заборона на вбивство - ми дотримуємося цього табу лише чисто зовні, адже вбивство здійснюється щодня. Але ми не бруднити про це свої руки. Страх бути вбитими і таємна жага вбивства настільки в нас сильні, що паралізують, як тільки ми бачимо щось липке-вологе. Ми всіма силами намагаємося уникнути зорового контакту з вологим-органічним-тілесним. Липке-вологе з нашої утробы переносить нас в царство смерті. Але саме чуттєва інтенсивність, з якою ми сприймаємо все липке-вологе, пробуджує в нас від початку несвідомі звички хижака і наше несвідоме бажання вбивати. Ми найсильніші хижаки і вбивці, ненаситні і безжальні. Усвідомлення цього - складова частина трагічної реальності нашого існування. Навіть наша культура - це культура мисливців. Всі наші міфи так чи інакше виходять з травми жертвовності і вбивства.

«Було б невірним розцінювати мої міркування про властивий нам хижої жадобі вбивства як його виправдання, як його вихваляння, як заклик здійснювати його задля задоволення цієї настільки глибоко вкоріненою в нас

потреби. Вбивство потрібно приймати за те, що воно є - за трагічну даність нашого буття. Як трагічний збіг обставин ми повинні прийняти, що вбивство невідмовну від нашого життєвого становлення, воно поставлено нам актом творіння. Вегетаріанське утримання - не вихід, воно відкидає нас від наших первородних і творчих сил. Утримання не для нас, не для нашого роду.

Потрібно перестати стримувати свої спрагу вбивства, її треба визнати за реальність. Потреба в інтенсивності, якої супроводжується акт вбивства, повинна бути витіснена засадничо інтенсивним існуванням, втіленою високою чуттєвістю і максимально інтенсивною любов'ю до суцього через акт екстатичного і п'яного зору - куштувати, нюхати, чути, торкатися. Треба долучитися до інтенсивної і п'яної форми проживання буття, до стану любові, вільного від репресованих, невисловлених, архаїчних потреб.»

«У моїх акціях настільки властиві нам інстинкти хижака стають зримими. Вони зводять нас до психофізичних глибин. Лише відкинувши перешкоди, споруджені огидою, що не дозволяють нам згадати нашу хижу сутність, лише тоді ми віддаємо собі звіт, наскільки важливі м'ясо і кров для аналітичного театру, який спрямований до відтворення трагічної реальності нашої людської сутності. Трагічне не розумію тут як відчай і смиренність з долею; трагічне - це смерть в творенні. Повалення і перетворення через смерть повинні здійснюватися так, щоб народжувалося свідомість, повне ясності, щоб народжувалося істота екстатичний і повне щасливого бачення. Трагічне піддається зняттю через глибоке і перманентне прийняття вітального.»

«Художників, наділених здатністю інтенсивно переживати естетичні феномени по ту сторону добра і зла, тягне до себе все, що є м'ясисте-липке-вологе. Художників приваблює можливість кинути виклик нашій чуттєвості.

Вони відкривають «прекрасне», переступаючи перешкоди, споруджені огидою. Я маю на увазі художників Відродження, які, незважаючи на ризик, займалися розчленуванням трупів, Рембрандта, що малював анатомічні розрізи і яловичі туші на бійні, як і інших голландців, відтворювати в своїх натюрмортах випрошені туші, живу рибу, вологі шматки м'яса і дари моря. Мені пригадується і Делакруа, який мав звичку відвідувати вранці бійню, щоб насолодитися царствующим там барвистим пишністю. Цей інтерес художників до мотивів тварин туш і їх нутрощами дійшов до нашого часу - до Ловіс Корінт, Оскара Кокошки, Хайма Сутина, Френсіса Бекона і до сюрреалістів. Доречно згадати, що в основі всієї традиції християнської живопису перебуває історія пристрастей і смерті Бога, жертвовно пропонує нам пити кров свою і є плоть свою. Подібні ж мотиви ми зустрічаємо в поезії починаючи з Гомера, в грецькій трагедії аж до сучасних авторів.»

«Вперше безпосередню і чуттєву радість колірному пігменту, плинності фарби, пастозності мазка, не вдаючись до образотворчості, відкрила інформального живопис. Так був зроблений перший крок до мого театру. Вирушаючи від чуттєвої інтенсивності кольору, рождаємої пігментом і плинністю фарби, я розвинув живопис дії, здатну задовольнити потребу в чуттєвому інтенсивному зоровому сприйнятті. Я завдав червоне на горизонтальні нерівні поверхні. Я віддався екстатичному споглядання в надії на набуття зорового сприйняття, не застереженого цивілізацією, тотального і чуттєвого. Цей мальовничий акт я називаю «аберацією». Пригнічені енергії повинні були розквітнути і прийти до самоусвідомлення через ототожнення.

Незабаром мальовнича поверхню виявилася перебореної і перевершеною. Породжене живописом збудження вимагало досвіду все більш інтенсивного і чуттєвого. М'якоть розчавлених фруктів, розмазаний

ячний жовток, сире і вологе м'ясо, кров: в мистецьких акціях стали використовуватися овечі туші, залишивши мальовничу поверхню, роботи стали робитися в реальному просторі. Овеча туша, розкрита, випотрошена, залита кров'ю, звільняється від нутрощів, просочених кров'ю, животворящим червоним світлоносні кольором; нутрощі, повноцінні, наповнені екскрементами, обмацуються і зриваються з туші. Процес живопису дії подібний до театру, драматичного видовища. Завершенням цього діонісійського дійства є розривання вівці - садо-мазохістське акт, що володіє глибинними смислами. Міфологічний розривання тіла Діоніса відтворюється в ритуалі розривання вівці. У формах театрального драматичного події проявляється пригнічене бажання можливого і інтенсивного прояви життя, в якому поєднується спрага воспроизводства і жага вбивства. Назовні проривається невиражена пристрасть до вбивства, проривається вільно і стає усвідомленою.

Живопис театру О. М. - це ритуал ініціації нового театру, що робить зримим зло, що корениться на дні нашого ества, - то, що залишилося непрочувствованим, що залишилося непережитим. Драматична катастрофа підводить інтенсивність нашого ества до вирішення. Наші пригнічені позиви прориваються бурхливо і екстатично, вони вирішуються в садомазохістських ексцеси (надлишок перетворюється в аннигиляцію смерті); прориваються (раніше стримані) потоки вітальності, що переповнюють нас лише в хвилини найвищого щастя (коли вони не є небезпечними, що не руйнівні), що опосередковують життя і смерть, що втілюють собою непереборне втілення життя. Знову: позиви до вбивства і спрага любові поєднуються. Так проявляється втілення, метаболізм. Смерть, втілюючись, взаємопроникають з життям. Кат і жертва стають суть єдині. Життя і смерть суть потік хтивої метаморфози; прориваються і розкріпачуються сили, що понад нас і які, куди вони ні проникнуть, породжують існування, інтенсивність якого, як здається,

виходить з підпорядкування законам життя і смерті. Зримо стає існування, що втілює індивідуальний стан в невинному становленні. Всесвіт розверзається в нас. Вибух, що перебуває по ту сторону повсякденного, сірки, ледачою повсякденності, прориває в нас небачений сплеск енергії. Надлишок енергії устремляється до руйнування, притягаючи смерть, прямуючи до нового буття.»

«До всього того, що обговорювалося вище, саме пряме відношення має зір; адже через інтенсивне зорове освоєння навколишньої дійсності ми здійснюємо акт прийняття світу, через це ми долучаємося до глибин буття. Треба зробити спробу відсторонитися від трагічного сенсу здійснювалися драми і постаратися сприймати лише естетичний смисл. Те, що ми бачимо, - це лише краса, і вона проникає в наші потаємні глибини. З тваринного здирають шкуру: яке пишність. Квітуча плоть, м'які рожеві м'язи, волого-теплі, що переливаються перламутром; гаряча кров, збудливо яскраво-червона, жива, пронизлива, бризкає і стікає по білих тканин. Тіло тварини підвішується. Гострими ножами зрізаються м'язи, осередку інтенсивності. Потрошити бутон, обривається плоть кольору чайної троянди. Плоть кольору чайної троянди подібна жовтку, ця субстанція схожа на квітковий пилок медового кольору. Розкривається мішковина шлунка. Кишки тремтять - теплі, пахучі, драглисті; тремтять м'язи, оголені і вологі, як би змочені лимонним соком. Вони нервово сіпаються, гвоздичної кольору. Від ніжного відтінку рожевого, подібно жіночому нижньої білизни, до синього, фіолетового і цикламена, аж до відтінків зеленого - все є в цьому букеті - в м'ясі. Коли забитого бика вішають на гак, нутроці, повні екскрементів, в'ялі-вологі, падають на землю, м'ясо легких, вологе і світле, кіноварних, повне повітря, накачане артеріальною кров'ю, відривається від тіла. Наче з розверзшейся туші впали на землю важкі жорна м'ясистих пелюсток тюльпанів, гладіолусів і троянд. З м'ясом і потрохами падають на землю всі кольори квітів, вони випромінюють своє саяво з глибини матерії. Той, кому

доводиться споглядати це видовище, долучається до самих глибин суцього. Сутність субстанції є нам в її метаморфозу, в її становленні і перетворенні. Бачити наші внутрішні органи: легені, серце, нирки, печінку, шлунок, кишки, венозну систему і життєдайну лімфу - видовище це просто прекрасно.

Саме колір розкриває нам пишність внутрішніх органів, хоча зазвичай вони приховані від очей. Те ж відбувається і з глибоководними рибами, які населяють темні глибини моря, але наділеними при цьому чудовою забарвленням. Може бути, кольору мають інше призначення, яке не зводиться до факту їх чистою видимості? Театр О. М. - це свято для очей. Бенкет - це символічний акт єднання ... все насолоджуються, споживають і присвячують трапезу. А чим ще є трапеза, що не присвятою? Будь-яке інтелектуальне задоволення може бути виражено через їжу. Дружба є не що інше, як поглинання, випитого близького тобі людини. Така вже звичка заміщати тіло - духом, а з нагоди поминального бенкету за померлим одного - радіти кожному шматку, заміщаючи їм його плоть, і кожному ковтку, заміщаючи їм його кров. Розм'якшення духу нашого часу все це представляється варварством - хто б зізнався, що думає про свіжу і про поганий крові і про плоть? .. Невже справді плоть і кров настільки огидні і непотрібних?

Насправді кров і плоть благородніше, ніж золото і алмази, і не далекі ті дні, коли восторжествує піднесене розуміння органічного тіла / Хто знає, наскільки благородна кров? Саме те, що відштовхує нас в утворюють тіло органічних частинах, і має вказати нам на їх благородство. Ми здригаємось перед ними, як перед привидами, і споглядаємо їх з дитячим жахом, як якийсь загадковий світ, який насправді має бути нам знайомим споконвіку. Але повернемося до поминального бенкету: як нам спадає на думку, що близька нам людина суть істота, плоть якого - хліб, а кров якого - вино? І все-

таки у втіленні є щось трагічне, воно завершується умертвіння втіленого. Метаболізм безжально жорстокий через наше посередництво. Вбивство Бога пов'язано з фактом, що плоть його повинна бути з'їдена, адже згідно з міфом тільки через втілення здійснюється наше воскресіння. Наша смерть - це втілення в світі і у Всесвіті, в суцшому, що нас оточує; наші почуття - в повноті дії, помітні і ведені думкою, що ведуть нас по життю, наші почуття - в творенні, в нашому містичному подію зі світом. Вони ведуть нас до втілення в світі так, що наш світ, внутрішній і зовнішній, стає фізичним єдністю. В цьому і полягає грандіозність загального бенкету, святість свята євхаристії, на якому Бог, символ всього суцшого, який для віруючого спочатку сущь зовнішнє, пропонує своє тіло для втілення так, щоб світ зовнішній і поряд з ним вища істота могли б проникнути в душу віруючого, який в свою чергу підноситься до Бога в творенні.

Віддаватися зору і в першу чергу правильно вживати наші почуття означає бажання втілити світ зовнішній. Забавив же втілити тіло зовнішнього світу (в самому повному розумінні цього слова) і не обмежувати себе функціонуванням в просторі і часі без правди в діянні, без радості при прийнятті їжі.»

На основі власних думок митця ми можемо прослідкувати розвиток його поглядів та заснування тієї форми мистецтва, в якій він став ассом. Для цього проаналізуємо його інтерв'ю, в якому художник розповідає про те, які твори та які митці вплинули на його бажання творити, як він починав і хто йому допомагав і ще деякі факти про посил автора (Додаток А).

З даного аналізу можна зробити висновок, що Герман Нітч є митцем абсолютно іншого напрєвлення та світосприйняття. Основним бажанням митця є показ людству тих сторін життя про які багато хто не здогадується а інколи просто не помічають, хоча ці речі травляються зовсім поруч.

За допомогою свого світогляду Герман Нітч відкриває приховані частини нашої душі та життя які ми загубили з часов еволюції й залишає нас один на один з власним я. Основною ідеєю його мистецтва є прийняття людини такої яка вона є й нецування власного Я. З цим неможливо сперечатися принаймні через те що дивлячись на його картини або перфоменси ти бачишь в тобі прокидаються ті самі емоції, які були загублені певний момент часу через те що ти живеш в соціумі, але тут один на один з шокующим та таємним ти можеш зарунутися в самого себе й дати відповідь на запитання хто ти є насправді.

3.2. Виведення людських емоцій на новий, недосяжний раніше екстремальний рівень: «театр жахів» Гран-Гіньоль

У даному розділі переходимо до основного герою цієї роботи до тієї неперевершеної та жахливої сили з якої хоррор на жахи увірвалися у театральний та мистецький світ.

Розповідь про один з самобутності і моторошних театрів в історії слід почати з літератури. В кінці XIX століття в європейській культурі стали відбуватися помітні зрушення. На зміну слабшає реалістичного позитивізму прийшов натуралізм - літературна течія, основою якого стало скрупульозне відображення найменших деталей людського побуту, часто і його найбільш непривабливих сторін. При цьому автори намагалися відходити від узагальнень і конструювання смислів, зосереджуючись в першу чергу саме на правдоподібних дрібницях - натуралісти вбивали читачеві в голову натужні ідеї, а давали йому самому робити висновки, спираючись на докладні описи того, що відбувається в книгах.

Посилена деталізація стосувалася всього: описів локацій, інтер'єрів, зовнішнього вигляду персонажів, аж до найтонших нюансів. Тургенєв

описував творчість одного з найвидатніших натуралістів того часу, французького письменника Еміля Золя, словами, що в його книгах «багато копаються в нічних горщиках». І частково це було дійсно так.

Причиною занурення в деталі була не стільки прагнення авторів розширювати жанр, складаючи докладні звіти оточувала їх життя, скільки науковий прогрес. В ту пору вкрай популярними були ідеї Чарльза Дарвіна про походження і еволюцію людини, які в середовищі інтелектуалів накладалися на матеріалістичні філософські погляди. Думка про те, що навколишнє буття і природне начало не просто формують людину, але повністю диктують йому життєвий сценарій, розбурхувала уми літераторів і художників тих років. Звідси йшла і скрупульозність в побутописання - натуралісти були переконані, що не можна випускати з виду жодної деталі, як незначною вона б не здавалася на перший погляд. І вже тим більше деталі не можна було втрачати, коли справа стосувалася «нічних горщиків».

Найбільше в жанрі досягли успіху французи: Еміль Золя, Гі де Мопассан і Жоріс-Карл Гюисманс. Часто героями їхніх романів ставали робітники, селяни, а також мешканці соціального дна - повії, вбивці та інший криміналітет, чії образи не тільки допомагали малювати актуальну картину сучасності, а й забезпечували книгам хороші продажі.

Зрозуміло, ці великі автори писали про чорнухи не для дешевої слави, проте саме цей аспект захоплював і ятрив уми широкого загалу в першу чергу. Моторошні деталі злочинів і докладні описи люмпена в книгах Золя і Мопассана були настільки яскравими, що найчастіше за публікаціями романів слідувала низка не тільки хвалебних відгуків, але і звинувачень у надмірній жорстокості. Наприклад, через сцени, в якій жінка голими руками

вириває геніталії у бакалійника, роман «Жерміналь» Золя взагалі не хотіли пускати в тираж.

При цьому у натуралістів були і затяті шанувальники, серед яких особливо виділявся Оскар замітання, драматург і колишній співробітник французької поліції, який стояв біля витоків самого похмурого і жорстокого театру в світі під назвою «Гран-Гиньоль».

Перш ніж починати детально розповідати про театр жаху хотілося б розповісти також детально про людина яку приклала свою руку до початку цього феномену театрального мистецтва.

Оскар Метенє або як його називала тодішня преса «Коммісарський пес» в дитинстві хотів бути письменником, але йому пророкували кар'єру поліцейського. Його батько був комісаром, та й сам Оскар розумів, що досягти успіху при такому розкладі буде простіше саме через службу. Замітання-молодший до 18 років повчився в колегії єзуїтів, після чого пішов в армію артилеристом, а після повернення в Париж завдяки зв'язкам батька влаштувався на неважку роботу поліцейським секретарем.

І все б у Оскара замітання було добре, якби не розташування ділянки, де він працював. Куток знаходився біля вежі Сен-Жак, неподалік від якої були паризькі нетрі. Зовсім недавно відгриміла франко-пруська війна 1870 року відлуння якої ще чулося в тужливих стогонах жебраків і віддавалася щемом у серці молодого замітання. І нехай йому було нестерпно бачити страждання бідняків, за службовим обов'язком він часто змушений був супроводжувати їх на гільйотину за злочини, на які тих штовхали голод і нужда. Таким дивним чином замітання вдавалося не тільки поєднувати карі і

задушевні бесіди з жебраками, а й записувати їх історії - десь в глибині душі Оскар розумів, що записи можуть стати йому в пригоді.

У 1885 році Оскар замітання зважився видати частину записів у вигляді книги. Так в світ вийшов роман «Плоть», і про новий автора заговорили - нехай і не зовсім так, як Оскар цього хотів. Справа в тому, що у замітання на той час з'явилося неприємне прізвисько - «комісарський пес», яке він отримав за те, що частенько «проводжав» злочинців в останню путь. Так Оскара і стали називати божемні літератори, на що він спочатку ображався, але з часом звик - в якийсь момент помітне прізвисько йому навіть початок подобається.

Поступово замітання увійшов в письменницькі кола, пішов з поліції, проте з наступного книгою вирішив не поспішати. Початківець автор розумів, що йому ніколи не досягти тієї виразної сили, з якою пишуть Золя і Мопассан, тому його погляд звернувся до театру - замітання вважав, що акторам зі сцени краще вдасться передати глядачам ті емоції, які він відчував, коли вів бесіди з бідняками .

У 1887 році він написав п'єсу «В сім'ї», і, як не дивно, це була комедія. П'єсу поставили в новому «Вільному театрі», і на замітання обрушилися заслужені овації - сатирична «В сім'ї» мала шалений успіх у паризькій публіки. Замітання визнали як драматурга, після чого він повністю занурився в театральне життя французької столиці, паралельно пописував вірші і прозу для різних журналів.

Але з часом Оскар замітання почав розуміти, що в театрі йому чогось бракує. Так, «Вільний театр» давав висловлюватися, але не так, як йому хотілося насправді. Замітання відчував, що як в кращих творах натуралістів,

в його постановках все повинно бути настільки деталізованим і яскравим, щоб глядачі на спектаклях в прямому сенсі непритомніли. Так замітання вирішив заснувати свій театр - з блекджек і повіями. І це не жарт.

У 1897 році Оскар відкрив в старій паризькій каплиці, розташованій в глухому куті Шапталль, маленький театр під назвою «Гран-Гиньоль». Назва була вибрана на честь знаменитої у Франції ляльки-петрушки по імені Гиньоль, з якої виступала на ярмарках династія вуличних скоморохів на прізвище Мурзі. Гиньоль відрізнявся тим, що жартував про геніталії, бився і знущався над глядачами - щось таке хотів зробити і замітання, але у багато разів міцний.

У «Гран-Гиньоля» було всього 300 місць, однак це не завадило глядачам практично кожні вихідні набиватися туди битком на спектаклі. Зазвичай п'єси були невеликими, і представляли собою набір чергувалися гостросоціальних комедій і драм. Відмінність «Гран-Гиньоля» від того ж «Вільного театру» було в тому, що на сцену театру замітання виходили реальні повії, шахраї і злодії, з якими Оскар прекрасно вмів налагоджувати контакти. Вони грали в карти, спілкувалися, билися з глядачами, але головне - і комедія, і драма майже завжди закінчувалися вбивствами. Зрозуміло, «вбивали» на сцені бутафорськими предметами, але людям в залі іноді і правда ставало погано. На такий випадок в залі навіть був лікар.

Але, незважаючи на фурор, який театр справив на непередбачену публіку, всього через рік після відкриття замітання покинув «Гран-Гиньоль», передавши кермо влади знаменитому антрепренеру Максиму Морю. Через що конкретно творець залишив театр - невідомо, однак ходили чутки, що замітання згодом просто набридло займатися однаковими постановками, і він

занурився в домашні справи. Періодично він писав п'єси для інших театрів, але в цілому запал у замітання був уже трохи не той.

Але надалі у історія Гран Гіньолью втручається ще одна людина яка за свою основу взяла чіткий вектор розвитку цього театру, а саме збільшити насилля та криваве шоу на сцені. Звуть цю людину Макс Морея «Принц насильства» і роздроблені черепа».

В десяти роки ХХ століття морів на посаді керівника театру «Гран-Гіньоль» не тільки не зменшив оберти чаду на сцені, він зробив шок-контент головною родзинкою закладу. Проте, однією з перших постановок Макса Морея стала легка інтерпретація оповідання «Серце-викривач» Едгара Аллана По, в якій француз вперше використав світлотехніку, різкі удари в барабани і дим-машину для створення ефекту занурення в галюцинації напівбожевільних героїв п'єси. Глядачі із захопленням оцінили нововведення, і з того часу «Гран-Гіньоль» став перетворюватися з сатиричного, натуралістичного вар'єте в справжній паноптикум.

Оскільки використовувати на постійній основі класичні сюжети не входило в плани Морея, а замітання навідріз відмовився робити ужастики, «Гран-Гіньоль» в терміновому порядку довелося шукати нових драматургів, здатних надати публіці що-небудь таке. І морів мало того, що знайшов такого, так ще й змусив його писати новий матеріал, сидячи в сирому, темному підвалі, який освітлюється лише поганенькій лучиною. Морів вважав, що таким чином автор, Андре де Лорд, зможе перейнятися потрібної атмосферою. І він перейнявся, та ще й як.

З приходом де Лорда з репертуару «Гран-Гіньоль» назавжди пішли соціальні драми про вішати з горя повій і вмираючих від розриву серця

боржниках. П'єси стали зовсім іншими, хоча чергування комедії і трагедії залишилося. Шалено популярними стали історія про няню, яка в шаленому пориві розбиває грудних дітей об кам'яну підлогу, і невелика замальовка про лікаря, який робить лоботомію пацієнтці, а після з реготом гвалтує її пускає слину рот.

Але справжнім хітом була п'єска про дівчину, з помсти виколювали очі більш красивою подрузі. Морів приєднав до її перуці шланг, з якого в найвідповідальніший момент в зал починала бити тугий струмінь бутафорської крові. У день прем'єри відразу п'ятнадцять глядачів втратили на цьому моменті свідомість.

На початку двадцятих років ажітаж навколо «Гран-Гиньоля» почався просто фантастичний. Релігійні діячі вимагали закрити богомерзкое містечко, критики як з кулемета строчили хвалебні і розгромні рецензії, а влада закривала на те, що відбувається в театрі очі, оскільки Макс морів, на відміну від попередника, вмів домовлятися не тільки з повіями і шахраями, але і з сильними світу цього .

А ще морів зміг домовитися з де Лордом, які працювали вдень в одній з паризьких бібліотек, що ночами той буде писати для театру найбожевільніші п'єси, які тільки зможе народити його розум. І Андре де Лорд зробив таких аж 150 штук, за що його прозвали «Принцом насильства».

Якщо замітання волів гострий натуралізм в стилі Еміля Золя, то морів напивав на шокуючий гіперреалізм. У нових постановках дробилися черепа, відрізалися кінцівки і випускалися назовні кишки. Глядачам показували сценки з моторошними опіками і психічно хворими персонажами, яких де

Лорд придумував разом зі знаменитим французьким психологом і учнем легендарного Жана-Мартена Шарко, Альфредом Біне.

При цьому не варто думати, ніби «Гран-Гиньоль» був примітивним в плані постановки. Де Лорд шукав все нові способи, як здивувати публіку. Наймав акторів без кінцівок і з опіками, вигадував складні пристрої з блоків, з допомогою яких піднімали персонажів в повітря і це вже не кажучи про ілюзії, які використовували фокусники.

Що й казати, якщо навіть перший нарком освіти СРСР Луначарський писав про те, що «Гран-Гиньоль» був одним з кращих театрів Парижа: Гиньоль - театр маленький, публіка в ньому здебільшого іноземна, але претензії на літературність і художність у Гран-Гиньоля аж ніяк не дуті. Я добре пам'ятаю молодість цього театру. Драматургічно дуже талановитий і якимось спеціально обдарований в області моторошного - Андре де Лорд, по суті творець театру, відразу поставив його на дуже велику висоту. Вистави цього театру ніколи не були банальні. Для нього писали хороші драматурги. Але часом, і навіть часто, і в драмах і в комедіях відчувалася тінь серйозної думки.

Якийсь спад в напруженні божевілля постановок «Гран-Гиньоля» намітився, коли Морея змінив на посаді директора Камілл Шуази, який вирішив повернути театру оригінальний тон замітання. Починалися тридцяті роки, тому все частіше на сцені стали грати п'єси, присвячені проблемам капіталізму і соціалізму, боротьбі людини проти системи і іншої політичної кон'юнктури тих років.

З «Гран-Гиньоля» поступово став йти не тільки глядач, а й актори. На початку тридцятих театр покинула «сама вбиває жінка в світі», Паула Маха,

яка була справжнім ветераном сцени - за двадцять років роботи її «вбили» більше 10 000 разів, а «згвалтували» більше 3000 разів. У неї стріляли, її підпалювали, отруювали і різали, а кілька разів її навіть з'їдала пума, але доконати її змогли лише кон'юнктура і рутинна.

Ще однією серйозною причиною того, що «Гран-Гиньоль» став здавати, було кіно. З ним вже не могли змагатися навіть самі винахідливі автори. Цікаво, що перші німецькі та американські хоррори були побудовані на тих же принципах і сюжетних поворотах, які придумував де Лорд - крики на тлі удару металевих тарілок або різкий розворот безока персонажа до глядача, все це його ідеї.

Коли закінчилася Друга Світова війна, вогонь «Гран-Гиньоля» остаточно згас. Гості все рідше заглядали в театр в глухому куті Шапталь, і він перетворився в запорошений музей чудасій, які 5 січня 1963 був остаточно закритий. Останній директор «Грань-Гиньоля» Шарль Нонон тоді сказав, що старий театр ніколи не зможе змагатися з Бухенвальдом. Після чого опустив завісу, і на цей раз – назавжди.

Гран Гиньоль був феноменом того часу не тільки тому що це було шоком для суспільства та залишало після перегляду неоднозначні думки та почуття, але ще й тому що це був певний момент відволікання людей від проблем в їх звичайному житті.

Таким чином, вистави хоррор змушують людей затримати подих та зі сльозами і жахом, іноді зі сміхом безумців, дивитися та переживати криваві трагедії на сцені театру. Вважаємо, що такі театри є необхідністю в будь який момент історії бо вони завжди будуть здійснювати резонанс. Певний проміжок часу свого емоційного впливу вони

надають можливість пережити найпотужніші емоції та побачити й відчувати те, до чого в реальному житті вони ніколи б не доторкнулись й певно стримують людину від такого бажання

Висновки до розділу 3

Детально розглянуто та проаналізовано вплив фактору страху на свідомість людини. Наведено визначну персоналію, яка працювала у даному напрямку, а саме Герман Нитч.

Проведено аналіз усіх компонентів, за допомогою яких створюється картина страху у виставі. Розкрито вплив акту вбивства на сцені, як шоківий стан стимулює глядача на первинні емоції, виводить людину-глядача із зони комфорту класичної вистави.

Проаналізовано інтерв'ю з Германом Нітчем, в якому з першоджерела стало можливим дізнатись та проаналізувати першопричини впровадження саме такої стилістики вистави на сценічному майданчику, яким керував Герман Нітч.

Визначено, яким саме чином хоррор вистави змушують людей проживати різнополярні емоції від побаченого. Розкрито який емоційний вплив надає незвичною художньою мовою зазначений стиль розповіді.

ВИСНОВКИ

1. Визначено, що підґрунтям магістральних орієнтацій видовища сьогодення можна вважати намір показати щось дивовижне – щось таке, що ніхто ніколи не бачив і не звик бачити в повсякденності. Це – намір приголомшити чи налякати глядацьку аудиторію потужною мовою виразності й дією інструментарію емоційного впливу, в якому, безумовно, можна виокремити в якості домінантної таку сильну емоцію, як страх.

2. З'ясовано, що страх – почуття, що опановує людиною, коли в неї зароджується думка про існування якоїсь абсолютної сили, яка має невідомі можливості. Жанр жахів – хоррор – лякає, викликає заховані всередині людини шокуючі та неймовірні страхи, які ефективно концентруються на «темних боках» людського життя, заборонених бажаннях, дивних і тривожних почуттях. Хоррор розкриває первородну натуру людини, його первісні страхи: вразливість і безумовний жах перед непізнаним. Найтемніші, примітивні боки хоррору одночасно залучають і відштовхують глядача.

3. Обґрунтовано, що страх викликає стрес, який відчуває організм при реальній чи уявній небезпеці, що людині загрожує, він постає потужним спонуканням, що здатне викликати досить сильний інтерес до жахів і містики глядацької аудиторії, на протилежність очевидній тязі людини до сталості, впорядкуванню повсякденного життя (за А. Маслоу, середньостатистична людина прагне до того, щоб жити в безпечному, стабільному, організованому світі, де діють раз і назавжди встановлені правила і порядки, де виключені небезпечні несподіванки, безлад і хаос). У бажанні навмисного відчуття стресу є суттєва мотивація – потреба в переживаннях, емоціях, як позитивних, так і негативних. Мотивація глядача до бажання відчуття жахів

завжди залишалась істотно великою, і доказом цього постає історично стала популярність хоррору.

4. Аргументовано, що жахливе не раз ставало частиною театральної естетики різних епох. Тяжіння до жахливого притаманне як сьогоденню, так і виявлялось у давнину, зокрема в містичних масках карнавалу, в постановках майданних містерій з включенням натуралістичних зображень тортур і страт в епоху Середньовіччя. Різного роду жахи входили на театральні підмостки завдяки змісту п'єс.

5. Окреслено, що в театральному просторі про «фатальні, зловісні і жахливі людські дії» традиційно оповідала трагедія, яка акцентувала увагу на зображенні кривавих лиходійств, злочинних пристрастей і жорстокості – дана драматургія отримала назву «трагедія жахів» /«кривава драма» – популярна в епоху Відродження.

У свою чергу, Нова драма рубежу ХІХ–ХХ століть, відкриває інший вимір жахливого – загрозу, яка народжується з несвідомого, що живе всередині самого героя. Детермінантами нової трагічної театральної естетики виявляються пошуки нових важелів впливу на емоції глядача, прагнення надати глядачеві безпосередню можливість прожити в театрі сильні почуття невизначеності й неспокою, відчуття катастрофи, що насувається.

На початку ХХ століття відчуття ірраціонального страху, тривоги, якої прагнуть домогтися у своїх творах театральні митці, замінює криваві події на пануючу гнітючу атмосферу тривожного очікування, екзистенціального жаху, коли на зміну трагедії великих подій приходить «трагедія кожного дня».

6. Визначено, що і на початку ХХІ століття такі інтенції знов актуалізуються. Один зі шляхів досягнення зазначеної мети режисери

вбачають у боротьбі зі звичними стереотипами сприйняття як залучення хоррору до театральної мови й прочитання крізь його оптику театального тексту. Тож театральне мистецтво, досить динамічно стверджуючи зміни щодо естетики, поетики, сценічної мови, протягом всієї історії свого існування декларує перманентність популярності хоррору, що задовольняє одвічну потребу людини у відчутті всієї глибини «жаху життя як такого».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреева И. М. Взаимосвязь театра и театрализованного сознания в социуме : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» // Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. Краснодар, 2006. 31 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / перевод с англ. Самохина В. Л. ; общ. ред. Шестакова В. П. М., Прогресс, 1974, 392 с.
3. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. М., Прометей, 1994, 352 с.
4. Баканурский А. Жизнь, игра, театральность. Одесса, 2004. 222 с.
5. Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопр. философии. 2003. № 10. С. 61–71.
6. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
7. Гросс К. Введение в эстетику. К. : Гросс. Киев, 1989. 317 с.
8. Демидов А.Б. Феномены человеческого бытия. Минск, 1999. 180 с.
9. Єріна А.М. Методологія наукових досліджень : навчальний посібник. К. : Центр навчальної літератури, 2000. 260 с.
10. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры / пер. с фр. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ. 214 с.
11. Каган М. С., Коськов М. А. Художественное конструирование: система практики, система оценки. Л., 1973. 278 с.
12. Каган М. Художественная культура как система // Вопросы социологии искусства. Л.: ЛГИТМиК, 1980. С. 75–81.
13. Кирюшин А. Н., Асташова А. Н., Новиков Е. Ю. Методология исследования феномена игры: классические и инновационные представления. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2012/08/16350>

14. Ковальчук В. В. Основи наукових досліджень : навч. посіб. Київ Слово. 2011. 370 с.
15. Краус Н. М. Методологія та організація наукових досліджень: навч.-метод. посіб. Полтава: Оріяна, 2012. 183 с.
16. Крюков В. В. Феномен ценности в культуре // Философия и ее место в культуре: сб. науч. тр.- Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1990. С.75–88.
17. Лотман Ю. М. Об искусстве СПб.: Искусство. СПб, 1998. 704 с.
18. Лудченко А. А. Основы научных исследований: пособие К. : Знання, 2001. 420 с.
19. Лях В. Культурология искусства как междисциплинарная константа // Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере : сб. науч. тр. М., 2007. С. 114–124.
20. Магістерська робота : метод. реком. до підготовки та захисту магістерської роботи для магістрантів, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спец. 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т театр. мистецтва, Каф. режисури; розроб.: С. І. Гордєєв, С. М. Шумакова. Харків, 2018. 46 с.
21. Маньковская Н. Б. Культурология. XX век : энциклопедия. URL:
http://lib.unibna.ru/search/files/kult_kulturology_xx_vek/kult_kulturology_xx_vek.htm#_Тoc524_758972.
22. Мамардашвили М. Время и пространство театральности // Театр. 1989. № 4. С. 97–108.
23. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия : пер. с фр. СПб. : Ювента : Наука, 1999. 603 с.
24. Наукова проблема та обґрунтування теми дослідження. Гіпотези у наукових дослідженнях. URL: <http://www.info-library.com.ua/books-text-8409.html>.

25. Новиков А. М. Методология художественной деятельности. М. : Эгвес, 2008. 72 с.
26. П'ятницька-Позднякова І. С. Основи наукових досліджень у вищій школі : навч. посібн. К. : Центр навчальної літератури, 2003. 320 с.
27. Рамкина Т. Стань одним из них. URL: <https://tricolortvmag.ru/article/lifestyle/v-sankt-peterburge-startovalo-immersivnoe-shou-bezlikie/>
28. Романчиков В. І. Основи наукових досліджень : навч. посіб. К. : Центр учбової літератури, 2007. 300 с.
29. Рубб А. А. Размышления о нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть. М. : ВК, 2004. 604 с.
30. Рузавин Г. И. Методология научного исследования: пособ. М. : Юнити-Дана, 1999. 200 с.
31. Сигов К. Б. Человек вне игры и человек играющий. Введение в философию игры // Философская и социологическая мысль. 1990. №4. С. 31–47. №10. С. 46–62.
32. Сидоренко В. К., Дмитренко П. В. Основи наукових досліджень: навч. пос. / В.К. Сидоренко К.: РННЦ «ДІНІТ», 2000. 259 с.
33. Силантьева И. И. Виртуальный человек в пространстве времени театра // Философские науки. 2007. № 8. С. 99–106.
34. Строева О. В. Искусство и философия. Удивительные параллели, необычные интерпретации. СПб: Страта, 2017. 262 с.
35. Тоффлер Э. Шок будущего ; пер. с англ. Е. Руднева, Л. Бурмистрова, К. Бурмистрова и др. М.: АСТ, 2002. 557 с.
36. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия / Е. Финк // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 357–403.
37. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. ; пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича М.: Прогресс–Традиция, 1997. 416 с.

38. Хренов Н. А. Взаимодействие зрелищных и визуальных форм в современной культуре URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimodeystvie-zrelischnyh-i-vizualnyh-form-v-sovremennoy-kulture>

39. Хренов Н. Место зрелищных искусств в художественной культуре (к постановке проблемы) // Театр и наука. Современные направления в исследовании театра М., 1976. С.78–91.

40. Шейко В. М., Богуцький Ю. П., Кушнарєнко Н. М. // Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 329 с.

41. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник, Київ : Знання, 2011. 7-е вид. стер. 310 с.

закордонні джерела

Abbott 2019, pp. 552–567.

Adam, Agnes. House of shadows: A one-act Grand-Guignol play. [Edinburgh]: Brown, Son & Ferguson, 1961. 20 p. (Scottish plays N°189.)

Antona-Traversi, Camillo. L'histoire du Grand-Guignol: Théâtre de l'épouvante et du rire. P.: Librairie théâtrale, 1933. 93 p.

Blackwood, Russell. The Gore and Glory of the Grand Guignol // Callboard magazine. 1996. April.

Bosch-Stein, Georges Le Théâtre de l'épouvante // Paris la nuit. 1958. N°3. Mars.

Callahan J.M. The ultimate in theater of violence // Ibidem.

Citti, Pierre. Le drame au Grand Guignol des origines à 1914 // Europe: Revue Littéraire Mensuelle: P. 1987. Nov.-dec. Vol. 65. N°703-704. P. 90 –96.

Colavito, p. 404.

Colavito, p. 72.

Crawshay-Williams, Eliot Five Grand Guignol Plays: «E and O E»; «Amends»; «Rounding the Triangle»; «The Nutcracker Suite»; «Cupboard Love». Lnd.: Samuel French, 1924. 112 p.

Dame Sybil Thorndike – London's Queen of Screams Retrieved 2011-17-01.

De Lorzac, Georges. André de Lorde, ou éros au Grand Guignol // Fascination: Le Musée secret de l'érotisme. 1980. N°7.

Deák, František // The Drama Review. 1974. Mar. Vol. 18. n°1. P. 34 – 43.

Degaine, André. Histoire du théâtre dessinée. P.: Nizet, 1992. 436 p.

Domaize, Pierre ; Sandry G. Le grand-guignol: du sang sur l'affiche depuis soicante ans! // Tout Savoir. 1958. N°56. Janvier.

Emeljanow, Victor. Grand Guignol and the orchestration of violence // Themes in Drama., vol. 13, Themes in Drama: 13: Violence in Drama / ed. by James Redmond. Cambridge University Press, 1991. P.151– 163.

Eugène, Victor & Co. Le Grand Guignol N°2: 3ème Année: Légion D'honneur. P.: Imp. Speciale Du Grand Guignol. 1923. 49 p.

Europe: Révue Littéraire Mensuelle: P. 1998. Nov.-dec. Vol. 76. N°835-836: Sade – Le Grand-Guignol. 301 p. [4]

Excerpt from the film Ecco (1963). Grand Guignol Online. Retrieved 2007-04-10.

Fredrick Witney – A forgotten legend of the Grand Guignol Retrieved 2011-02-01.

Gerould, Daniel. Oscar Méténier et Comédie rosse: from the Théâtre Libre to Grand Guignol // The Drama Review. 1984. Spring. Vol. 28. N°1 [n°101]. P.15–28.

Glaser C. Les médecins du Grand Guignol // Cahiers pour la littérature populaire. 1986. Automne-hiver.

Gordon, Mel. Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror. N.Y.: Amok Presses, 1988. 188 p. ISBN 0-941693-08-2 [3]; 2nd Revised ed.: N.Y.: Da Capo Press, 1997. 197 p. ISBN 0-306-80806-4

Gordon, Rae Beth. From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // *Critical Inquiry*: Chicago. 2001. Spring. Vol. 27, Issue 3. P.515.

Grand Guignol , Le Théâtre, 1962 // *Le Théâtre: cahiers dirigés par Arrabal*. P.: Bourgois, 1969. n°2.

Hand, Richard J., and Michael Wilson. *Grand-Guignol The French Theatre of Horror*. Exeter: University of Exeter Press, 2002. Print.

Hand, Richard J.; Wilson, Michael. *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. University of Exeter Pr., 2002. 336 p. ISBN 0-85989-696-X

Hand, Richard J.; Wilson, Michael. *London's Grand Guignol and the Theatre of Horror* University of Exeter Pr., 2007. 288 p. ISBN 0-85989-789-3

Hand, Richard J.; Wilson, Michael. *The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice* // *Theatre Research International*. 2000. Autumn. Vol. 25. N°3. P. 266—275.

Hodge 1997, p. 9.

Homrighous, Mary Elizabeth. *The Grand Guignol: dissertation*, North-western University, 1963.

Horror Playlets: Torture and lots of blood keep the audiences in a state of numb terror // *Five Star Final* magazine. 1950. April, 10

<http://www.pied-de-biche.ch/pied-de-biche/compagnie/frederic-ozier.html>

Hunter 2011, p. 72.

Hunter 2011, p. 85.

It's a scream: theatre of the macabre is a runaway hit Archived 2010-12-13 at the Wayback Machine *London Evening Standard* Retrieved 2011-01-02.

John H. Harvey . *Fear of Science* // *SOMA Magazine*. 1991, November

Kersten, Karin; Neubaur, Caroline. *Grand Guignol: das Vergnügen, tausend Tode zu sterben : Frankreichs blutiges Theater*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1976.126 s.

Knowles, Dorothy. *French Drama of the Interwar Years*. Lnd.: Harrap's, 1967. 332 p.

Level,Maurice. *Grand Guignol Stories*. Lnd.: Philpot, 1922. 237 p.

Liner notes of Grand Guignol CD

Malarcher , Jay. Comedy tonight! University Alabama Press, 2008. 37 p. ISBN 978-0-8173-5510-4

Mirbeau, Octave. Le jardin des supplices. P.: Fasquelle, 1921. 327 p.

Murders in the Rue Chaptal // Time. 1947. March, 10

Murders in the Rue Chaptal. Time. March 10, 1947. Retrieved 2007-04-10.

Nichet, Jacques. Contribution à l' étude du Grand Guignol des origines à 1914: thèse de degré, Paris, 1966.

O'Lery, Sean J. The relationship between Le Théâtre du Grand-Guignol and the cinema 1897–1962: A Thesis... of Master of Arts in Writing Degree / Rowan University. 2005. 84 p.

Outdone by Reality // Time. 1962. November, 30

Outdone by Reality. Time. November 30, 1962. Retrieved 2007-04-10.

Paris Writhes Again // Time. 1950. January, 16

Paris Writhes Again. Time. January 16, 1950. Retrieved 2007-04-10.

Pierron, Agnes (Summer 1996). "House of Horrors". Grand Street Magazine. Retrieved 2007-04-10.

Pierron, Agnes. "History". Grand Guignol Online. Retrieved 2007-04-10.

Pierron, Agniès. House of Horrors // Grand Street magazine. 1996. Summer

Pierron, Agniès. Le Grand Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque. P.: R. Laffont, 1995. — 1435 p. — ISBN 2-221-06901-3

Pierron, Agniès. Les nuits blanches du Grand Guignol. P.: Seuil, 2002.152 p. ISBN 2-02-052522-4 [2]

Pierron, Agniès. Un savant au théâtre ou les Paradoxes d'Alfred Binet. Genève: Michel Slatkine, 1995.

Revenge of the Grand Guignol – The Courtyard. thecourtyard.org.uk. Retrieved 17 October 2016.

Rivière, François, Wittkop, Gabrielle. Grand Guignol. P.: H. Veyrier, 1979.141 p.

Schneider P. E. Fading Horrors of the Grand Guignol // The New York Times Magazine. March, 18

Schneider, P. E. (March 18, 1957). "Fading Horrors of the Grand Guignol". The New York Times Magazine. p. SM7. Retrieved 10 April 2007., at <http://www.grandguignol.com/nytmag.htm>

Skal, David J. The Monster Show: A Cultural History of Horror. N.Y.: , The Monster Show, Penguin Books, 1994 [1]

The Lady Vanishes // Newsweek. 1950. April, 10

Theatre of Horrors // See Magazine. 1950. March

Violence and Vitriol – Exploring 'Le Baiser dans la nuit' Retrieved 2011-02-01.

What is Grand Guignol?. Grand Guignol Online. Retrieved 2007-04-10.

Witney, Frederick C. Grand Guignol : plays ["Rococo"; «Orlando»; «Anniversary»; «Coals of Fire»; «The Celibate»; «Coral Strand»; «The Last Kiss»; «Nuit de Noces»; «Week-end Cottage»; «To Hell with you»; «Desert Island Blues»; «Say it with Flowers»] / Illustrated with Drawings by Antony Lake. Lnd.: Constable, 1947.

Zecchi, Lina. Grande marionetta di paura // Francofonia: studi e ricerche sulla letteratura francese: Bologna. 1987. Autunno. Vol.13. P. 57– 83.

ДОДАТКИ

Додаток А Інтерв'ю Германа Нітча

Пол Ластер: Як ви прийшли до ідеї ваших (Aktionens Orgien Mysterien Theater (Театр оргій і містерій)).

Герман Нітч: Це було дуже давно. Я б сказав, 1958 рік, коли я був дуже захоплений музикою і театром в Цюріху і намагався розробити новий вид Gesamtkunstwerk [досконалий витвір мистецтва]. На мене дуже вплинули Вагнер і Скрябін. Для мене було дуже важливо не робити театр класичної форми. Було важливо не використовувати класичну форму поезії. Я не хотів, щоб глядачі використовували слова, скоріше я хотів, щоб вони використовували свої почуття. Було важливо, щоб вони безпосередньо взаємодіяли з запахами, смаками, дотиками, а також бачити і чути. Те, що я робив, було дуже близько до подій і уявленням. Я хотів розвивати реальні події, реальні події, і тому я почав свій театр для створення таких дій.

PL - Яка філософська точка зору відноситься до дій?

NN - Я хотів інтенсивності. Це було дуже і дуже важливо. Я хотів дуже інтенсивно використовувати почуття. У своєму житті я був учнем Ніцше. Я хотів створити сприйняття життя і перебування в моєму театрі з новою силою.

PL - З якою метою в ваших виступах використовується кров і частини тварин?

HN - Я говорив про почуття. Кров - це частина нашого тіла. М'ясо - це частина нашого тіла. Я хотів вивчити умови життя. Це проблема інтенсивності - побачити і відчути кров, доторкнутися до м'яса і кишечнику.

PL - Чому учасники пасивні, пов'язані і з зав'язаними очима?

HN - Це не тільки питання символізму. Мені це подобається. Але це ще і питання символізму. Коли людину вбивають, йому часто зав'язують очі, щоб він не міг бачити, що з ним роблять. І є багато зображень Страстей Ісуса Христа з зав'язаними очима. Є відома картина Фра Анджеліко, що зображає Ісуса з зав'язаними очима. Мені подобається використовувати пов'язки на очах і бондаж, і не завжди символічно.

PL - приносяться учасники в жертву символічно, і якщо так, то за що?

HN - Це не питання жертви. Знову ж таки, це повертається до інтенсивності. Я хочу показати рівень напруженості в моєму театрі. Мене цікавить інтенсивність м'яса, крові і кишечника - інтенсивність вбивства. Але не зрозумійте мене неправильно. Я проти вбивства, але коли ми дивимося на світ, ми виявляємо стільки воєн, стільки вбивств. Це частина творіння, коли люди вбивають один одного, і театр бере це як свого предмета. Без смерті немає театру. В історії Ісуса Христа є смерть і воскресіння.

П.Л. - Чи відносяться ваші дії до жінок інакше, ніж до чоловіків?

HN - Я використовую і чоловіків, і жінок. Спочатку було трохи складно використовувати жінок, тому я використовував своїх друзів, але в цілому я використовую всіх людей.

ПЛ - Є оцінка за виступ? Це заздалегідь заплановано?

HN - Так, точний рахунок, але я беру випадковості.

ПЛ - Значить, це безстроково?

НН - Я б сказав, що так.

П.Л. - У виставах від порядку до хаосу або від хаосу до порядку?

НН - Я б сказав і те, і інше. Обидва там.

РЛ - Яку роль в спектаклях грають реліквії, такі як халати, сорочки, вівтарі, облачення, релігійні символи?

НН - Частина мого перформансу - це екшн. Коли ви бачите спектакль, в ньому є кров і різні рідини, і якщо на сукнях і сорочках учасників є кров - якщо вони наполовину брудні - це форма живопису дії. Це відбувається в реальності, а не на полотні.

РЛ - Чому музика є важливим елементом ваших дій і виступів?

НН - Коли відбувається реальна подія, ви можете відчувати реальність усіма своїми почуттями - смаком, запахом, очима, вухами і дотиком. Звук в моєму театрі дуже важливий. Я використовую звуки органу, які є медитативними.

РЛ - Ваші ритуали релігійні або духовні?

НН - Мене цікавлять всі види релігій і традицій, але я не вірю в якусь одну релігію. У мене дуже глибоке релігійне почуття, пов'язане з усім космосом. Це новий вид релігійного почуття, що не має відношення до традиції.

ПЛ - І з цією ідеєю космосу, коли ви знаходитесь в середині виступу, чи відчуваєте ви зв'язок з космосом, із всесвітом?

HN - Коли я перебуваю в середині виступу, космос - це все, що є, але також і те, чого немає і що буде.

PL - Чи має для вас особливе значення використання різних кольорів?

HN - Мене не дуже цікавить символіка кольору, але мені подобається інтенсивність чистого кольору.

PL - Червоне і чорне, які ви часто використовуєте, мають якусь особливе значення у вашій роботі?

HN - Мені дуже подобається чорний колір. Багато художників кажуть, що «чорний - король кольору».

П.Л. - Чи всі ваші картини - результат дій і перформансів?

HN - Так, і що дуже важливо, живопис в жанрі екшн - це основний продукт мого театру.

PL - Ви коли-небудь малюєте кистями або віддаєте перевагу руки, губки, віники і більш активні засоби для обливання?

HN - Кистями користуюся рідко. Я проливаю кров і люблю розмазувати її пальцями і руками. Я не традиційний художник. Це новий вид живопису.

PL - Як би ви охарактеризували малювання в жанрі екшн?

HN - За часів сюрреалізму автоматичне письмо мало великий вплив. Для мене малювання в жанрі екшн - це набагато більше, ніж просто автомат. Я використовую силу почуттів.

П.Л. - Чи є у вас кордону? Які-небудь обмеження? Чи є для вас якісь табу?

HN - Я не особливо замислююся про табу. Це важко. Я намагаюся знайти причини табу.

PL - Вас надихає класичне мистецтво, мистецтво старих майстрів?

HN - Мені подобаються гарні і великі художники. Мені подобається грецька трагедія. Мені подобається Бах. Мені подобається Бетховен. Мені подобається Вагнер. Мені подобається Шенберг. Мені подобається Джон Кейдж. Мені подобається Годар.

П.Л. - А як щодо літератури?

HN - На мене вплинули всі види мистецтва. Мені подобається Езра Паунд. Мені подобається Волт Вітмен. Для мене важливо лист символістів. Мені подобаються всі хороші види мистецтва.

PL - Ви відчуваєте спорідненість з такими виразними артистами, як Джексон Поллок, Ів Кляйн і Казуо Шірага?

HN - Мені все вони подобаються. На мене дуже вплинуло рух американських абстрактних експресіоністів, але музика також була для мене важлива.

PL - Як ви думаєте, ваше мистецтво суперечить природі або в чомусь хибно, як часто кажуть критики?

HN - Моє мистецтво - це природа. Це не проти. Моє мистецтво - про розвиток творчості. Я не вірю в поняття гріха. Я за гранню хорошого і поганого.

PL - Як ви відреагували на скасування вашої виставки в Мексиканській Museo Jumex в 2015 році через переконання, що ваше мистецтво сприяє насильству за рахунок використання крові та частин тварин?

HN - Люди так думають не вперше. У мене часто виникали подібні проблеми, але я - захисник тварин. У нашому будинку багато тварин. У нас є 50 павичів, багато курей, кішок, собак, мул і коза, і ми любимо і захищаємо тварин. Ми проти вбивства тварин. Я їх ніколи не вбиваю. Я купую тварин, яких використовую, на бойні або у м'ясника. Суспільство вбивало тварин, яких я використовую для своїх виступів, а не мене. Суспільство вбиває тварин заради їжі. У адміністраторів музею немає розуміння мистецтва. Вони не розуміють мене або моє мистецтво. Вони вважали за краще вірити чуткам.

PL - Якого рівня інтенсивності ви ставите перед собою своїми діями?

HN - Я хочу відчувати, що я живий. Я хочу бути. Я хочу повністю усвідомити буття. Я думаю, що мистецтво - це спосіб інтенсивності, спосіб переживання дуже сильних почуттів.

PL - Чому в ваших діях потрібно пробуджувати всі п'ять почуттів?

HN - Тому що ми там, і без наших п'яти почуттів немає життя. І - це дуже важливо, коли я говорю про інтенсивність наших почуттів - для мене немає різниці між розумом і свідомістю без почуттів. Коли ми використовуємо наші почуття, нам потрібно нашу свідомість.

PL - Яка ваша концепція досягнення повного твору мистецтва, *gesamtkunstwerk*?

HN - Я живу в замку приблизно в годині їзди від Відня. Це мій театр. Це мій Байройт. Тут я реалізую своє мистецтво.

PL - Замок - це центр вашого всесвіту?

HN - Центр Всесвіту всюди. Це може бути у кожної людини. Я щасливий, що живу в цьому місці, але центр Всесвіту скрізь.

PL - Ви створили 24-годинні екшени, ви зробили триденні п'єси і шестиденні п'єси. Чи є що-небудь грандіозне, чого ви все ще сподіваєтеся досягти.

HN - Я сподіваюся, що зможу реалізувати свою останню велику роботу в найближчі роки. Це остання глава моєї шестиденного п'єси, яка, я сподіваюся, стане моєю найбільшою роботою.