

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет історії та філософії

(повне найменування факультету)

Кафедра культурології

(повна назва кафедри)

Д и п л о м н а р о б о т а

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

на тему: «**Фактори умовності смерті в генезі театральної культури**»
«Factors of death conditionality in the genesis of theatre culture»

Виконала: студентка денної форми навчання
спеціальності 034 Культурологія
Антонюк Юлія Олександрівна

Керівник к.мист., доц. Наконечна О.В. _____

Рецензент д.філос.н., доц. Соболевська О.К. _____

Рекомендовано до захисту:
Протокол засідання кафедри
№ __ від _____ 2021 р.

Завідувач кафедри

_____ Соболевська О.К.
(підпис)

Захищено на засіданні ЕК № __
протокол № __ від _____ 2021 р.
Оцінка _____ / _____ / _____
(за національною шкалою, шкалою ECTS, бали)
Голова ЕК

_____ Левченко В.Л.
(підпис)

ЗМІСТ

Вступ	4
Розділ 1. Культурологічні основи інсценування смерті в драматичному театрі	7
1.1. Трагічне в драматичній виставі як культурний феномен.....	7
1.2. Основні джерела наукового дослідження теми смерті на сцені.....	8
1.3. Теоретичні основи розгляду феномену загибелі та втрати в драматичному мистецтві.....	11
Розділ 2. Особливості інсценування смерті протягом історії театральної культури.....	18
2.1. Зародження традицій трагічності в театральній культурі.....	18
2.2. Історична генеза сценічної трагічності.....	20
2.3. Аналіз конкретних проявів інсценування смерті в сучасних виставах.....	24
Розділ 3. Аналіз факторів умовності смерті в театральному мистецтві.....	27
3.1. Феномен фатальних ролей.....	27
3.2. Сценічна хроніка проявів фаталізму "смертельних" ролей.....	28
3.3. «Театр смерті» Тадеуша Кантора та його культурологічне значення.....	32
Розділ 4. Специфіка драматичної умовності.....	35
4.1. Сприйняття театру через драматичну призму.....	35
4.2. Театралізація, як «інструмент» драматичних вистав.....	38

4.3. Проблематика Танатоса: психологічна боротьба	
між життям та загибелю.....	41
Висновки.....	43
Список джерел та літератури.....	45

ВСТУП

Актуальність теми роботи

Тема життя та смерті була, є та буде актуально завжди, адже належить до так званих «вічних» питань.. Театр, в свою чергу, в усі історичні періоди та епохи відображував культурні проблеми суспільства на певному етапі культурного розвитку. Через вистави розкривалися питання релігії, політики, людських відносин та страждань.

Особлива роль драматичного театру полягала у піднесенні та відкритті лаштунків закритих тем, однією з яких є тема загибелі. Специфіка драматичного театру полягає в тому, що на сцені відображається спектр людських переживань, як зі сторони актора, так і зі сторони глядача. Тому у даній роботі драматичний театр буде розглядатися, як соціокультурний феномен, який є віддзеркаленням людського існування.

Саме тому досить актуальним вбачається дослідження факторів умовності смерті в генезі театральної культури, адже театр займає одну з провідних ролей у відображенні ключових людських проблем, викликів та страждань, зокрема загибелі.

Тема зображення смерті на сцені є важливою, тому що це найдинамічніший фактор впливу на людські почуття. Саме завдяки сценам загибелі можна повністю оцінити значення поняття «катарсис». Також слід зазначити, що з періоду становлення театрального мистецтва тема смерті завжди приваблювала публіку, і саме на драматичних виставах формувалися давньоримський та давньогрецький театри, що стали підґрунтям класичного західноєвропейського театру та його новітніх тенденцій.

Враховуючи беззаперечну провідну роль драматичного мистецтва в формуванні і залежності від культурологічних засад та сучасну тенденцію до реалістичного розкриття теми смерті, ми вважаємо актуальною тему дослідження особливостей відображення смерті в сценічному мистецтві.

Мета роботи: визначити провідні культурологічні фактори впливу на способи зображення теми загибелі і втрати в театральній діяльності.

Мета реалізується внаслідок розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати основні теоретичні засади дослідження питання зображення смерті в мистецтві;
- з'ясувати культурологічний аспект феномену зображення смерті в театральному мистецтві;
- проаналізувати зміни у відношенні до сценічної смерті протягом історії західноєвропейського драматичного театру;
- дослідити емоційний фактор режисерської та акторської роботи над інсценуванням смерті.

Об'єкт дослідження – театральні вистави з трагічними елементами.

Предмет дослідження – інсценування моментів загибелі та втрат на сцені драматичного театру.

Методи дослідження – історіографічний (аналіз відповідних джерел), аналітико-синтетичний, метод формалізації, класифікації, інтерв'ю, спостереження (відвідування вистав).

Встановлення хронологічних та територіальних меж дослідження

В нашій роботі ми розглядаємо генезу західноєвропейського театру, свідомо обмежуючись драматичним мистецтвом. Рівень нашого дослідження не дозволяє охопити типи культур, де особливості культурного менталітету зумовили особливе ставлення до питань життя і смерті, а також сформували своєрідне театральне мистецтво, досить відмінне від звичної театральної та культурної традиції, наприклад, Також ми залишаємо поза увагою інші театральні жанри, як-от: оперу, балет, пантоміму ті інші форми театральної культури.

Джерельна база дослідження

Проблема Танатоса досить широко досліджена в філософському і культурологічному аспекті, але однозначних висновків щодо наукового

обґрунтування смерті і досі не існує. Нові концепції з цього приводу виникають, переосмислюються, оновлюються.

Також є досить широкий масив літератури, що стосується психологічних факторів даної теми.

В свою чергу, смерть в мистецтві досліджувалася недостатньо: здебільшого це описові матеріали, що стосуються конкретного втілення смерті як предмету зображення (на певних тематичних заходах). Існують мистецтвознавчі огляди з тематики смерті в образотворчому мистецтві, скульптурі, в театрі ж це питання обмежене дослідженнями жанру драми та трагедії та малочисленими відгуками на деякі конкретні вистави.

Наше дослідження спирається у філософському та культурологічному плані на праці М. Бердяєва, М. Хренова, П. Флоренського та ін., в психологічному плані підґрунтями стали Ф. Ар'єс, К. Юнг, Е. Дюркгейм тощо. Театральний аспект зображення смерті в залежності від культурологічних чинників ми мусили досліджувати, здебільшого безпосередньо аналізуючи вистави та відгуки на них.

Структура роботи. Дипломна робота містить 48 сторінок і складається з 4 розділів, 12 підрозділів, висновків та списку використаної літератури (53 позицій).

Розділ 1

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ІНСЦЕНУВАННЯ СМЕРТІ В ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРІ

Театральне мистецтво завжди посідало одну з найголовніших ролей у мистецтві. Особливу увагу завжди було приділено драматизму, тому через призму драматичності та трагічності людина могла відповісти на складні життєві питання. У цьому розділі розглянемо основні роботи театральних діячів, культурологів, мистецтвознавців які розкривали у своїх працях тему смерті та загибелі, як прояв найвищого ступеня трагізму.

Звернемося до поняття драматизму та доведемо, той факт, що інсценування загибелі є саме трагічним, а не проявом драми.

Розкриємо культурно-психологічний аспект питання смерті, та з філософського погляду доведемо важливість театральних постанов с елементами трагізму.

1.1 Трагічне в драматичній виставі як культурний феномен. Розвиток драматичного мистецтва не втрачає свого культурного значення і з кожним роком зростає. Провідні режисери та актори створюють все більше реалістичних життєвих вистав, тим самим виводячи театральне мистецтво на новий рівень. В Україні, відкриваються театральні лабораторії, аматорські театри, театральні простори та майстерні. Вистави виходять на новий рівень, все далі відходячи від академічної форми подачі. Зменшення цензури у творах, режим «Глядач на сцені», та максимальна наближеність до реальності, в тому числі й відтворення смерті на сцені.

Тема смерті все більше проявляється в сучасному мистецтві і привертає до себе все більше уваги. Саме драматичний театр зараз набирає популярність, так як в особливій формі передає всі проблеми, біль і переживання суспільства. Наявна тенденція відкриття нових театральних

платформ та просторів, в яких все більше розглядаються «гарячі теми», однією з яких є реалістичне відображення смерті на сцені.

Дослідження психологічного адекватного інтересу до теми погибелі, призводить до того, що театр можна сприймати як місце, де можна побачити і «прожити» дане явище якомога реалістичніше.

Отже, ми можемо наголосити на тому, що питання зображення смерті в театрі має міцне культурологічне підґрунтя.

По-перше, саме питання трагічного на сцені відображає відповідні культурні тенденції та запити суспільства. По-друге, способи зображення та інсценування страждань і загибелі зумовлені відповідним культурним становищем та рівнем розвитку мистецтва.

По-третє, в кожний проміжок часу питання відношення до смерті нерозривно пов'язано з питанням про сенс життя, що становить центральне питання будь-якої культури – в цьому полягає культурно-психологічний аспект питання. А театр, в свою чергу, є досить яскравим «майданчиком» для конкретної демонстрації спроб знайти на це питання конкретні відповіді.

Щоб докладніше роздивитися дану тему, ми плануємо дослідити культурологічні основи інсценування смерті і фактори, які зробили загибель невід'ємною частиною драматичної вистави.

1.2. Основні джерела наукового дослідження теми смерті на сцені

Тема смерті в театральній культурі є дуже екстравагантною і поширеною. Дослідницькі роботи відкривають більш широке розуміння людської втрати. Основні джерела видають інформацію про психологічне, культурологічне та історичне розуміння поняття «загибель». А виходячи з того, що ми беремо до уваги поняття театральної загибелі, тема відкривається з нової сторони.

Одне з важливих першоджерел – збірник, присвячений інтерпретаціям теми смерті в різних жанрах філософської та художньої творчості, «Фігури Танатоса: Мистецтво вмирання: Збірник статей» (ред. А.В Демічев, М.С. Уваров). Велике місце приділено в ньому сучасним технікам роботи з

«текстом смерті». Дослідження розуміння смерті і цінності життя допомагають лаконічно сформулювати, що між існуванням і загибеллю є тонка грань. «Коли б не смерть, то ніколи б // мені не дізнатися, що я живу». [27, с.88.]

Відмінність живого і мертвого в жодну історичну епоху не викликає труднощів: сприйняття, розуміння і оцінка життя і смерті – щось здійснюється абсолютно автоматично. Разом з тим це очевидна відмінність виглядає досить проблематичним як в біології та медицині, так і в філософії. Неминуха в звичайному сенсі слова смерть зображується в поезії і в метафізиці як незбагненна таємниця буття. Така романтична позиція, втім, не позбавляє від жорстких відмінностей життя і смерті, використовуваних для управління людською поведінкою.

Однак завдяки їй живе і мертво виявляються не природним, а культурним відмінністю. Смерть перестає бути чимось абсолютно чужим, вона переміщається в свідомість людини.

У статті Маркова В.Б. «Мертве і живе» автор акцентує увагу на тому, що «... людина знає про свою смертність. Але не це становить драму його життя. Смерть – неминуче майбутнє і остання можливість, після якої вже не буде ніяких можливостей. У цьому сенсі смерть – межа надій і мрій, але також і межа страждання і поневірянь. Смерть-це кінець всіх життєвих явищ, втрата будь-яких життєвих значень. Пам'ятати про смертність, це означає чітко уявляти собі, що там не буде нічого з того, що ми придбали, накопичили тут. Не те, щоб смерть зовсім знецінює життя. І все-таки, думка про неї робить нас стриманіше і ми не так жадібно прагнемо до достатку, популярності, знань, жінкам. Смерть присутня своєю відсутністю і хоча її поки немає, але вона неминуче приїде. Той хто боїться смерті, може впасти в апатію.» [22, с.32.]

Той, хто ставиться спокійно до своєї смертності, навпаки сприймає світ і життя надзвичайно радісно, як подарунок долі, яким потрібно як слід насолодитися. Ми не маємо причин як то ненавидіти смерть або боятися її.

Адже як говорив Епікур, коли ми є, то смерті ще немає, а коли смерть настає, то нас вже немає. Нам не дано побачити власної смерті. У спогадах людей, які пережили власну смерть, міститься одна дуже важлива деталь. Вони бачать своє мертве тіло, плачуть родичів і, нарешті, міркують, дивлячись на покійного, та це, здається, я. можна зробити висновок, що ми досить спокійно ставимося до тимчасовості свого існування і, що Епікур був абсолютно правий: нам нема чого турбуватися з приводу власної смерті.»

Ідеологія життя проста, вона має час і кінцевий результат. Тим самим виходячи з цього автори драматичних вистав використовують все більше «накалюючих» ефектів, з чітким підтекстом, що смерть неминуча.

Якщо говорити, думати чи уявляти власну смерть дуже моторошно для людини, то вона прийде подивитися на загибель іншої людини. Але це може означати, що спектр емоцій буде пригнічений и болючий, що призведе до психологічного потрясіння.

Марков В.Б. пише: «Безжальною, абсурдною, безглуздою і непоправною є смерть іншого. Смерть іншого – ось найстрашніший удар смерті. Вона не сприймається як необхідне і закономірне завершення життя. Ми не розуміємо і не приймаємо не свою власну смерть, а смерть іншого» [22, с.73.]

Інсценування загибелі завжди психологічно зачіпає людське «єго» , і тим самим драматичні вистави набирають популярність.

Ще одним інформаційним джерелом в цій роботі виступає робота Ар'єс Ф. «Людина перед обличчям смерті». Ця робота являє собою дослідження психологічних установок європейців щодо смерті у різних її інтерпретаціях, у тому числі і в театральному розумінні. Ар'єс показує, що в розумінні індивідом і суспільством смерті та потойбічного світу проявляється їх ставлення до життя. Зміна поглядів на людську кончину відбувалася вкрай повільно і тому вислизала від уваги істориків та культурологів.

Автор роботи «Людина перед обличчям смерті» пише: "Смерть, настільки поетична, бо торкається до речей безсмертних, настільки таємнича

через свою тишу, повинна мати тисячу способів оголосити про свій прихід». [4, с.48.]. Театр – це уособлення культури крізь віки. Тому драматичні вистави можуть жити на сцені століттями. І тільки молоді режисери та актори будуть класику жанру, відточувати на новий лад.

Отже, в культурологічному, психологічному та філософському контексті розуміння питання загибелі і смерті ми можемо спиратися на численний науковий доробок, чого, на жаль, неможливо сказати про освітлення цієї проблеми в театрознавчому ракурсі. Тому доведеться звертатися до методу спостереження та інтерв'ю і аналізувати безпосередньо відтворення цієї теми в конкретних виставах та відгуках на них.

1.3. Теоретичні основи розгляду феномену загибелі та втрати в драматичному мистецтві. Жанр, який є головним в даній темі - це драма та трагедія. Найчастіше глядач в театрі думає, що драма і трагедія – це одне і теж саме. Але різниця є, і про це говорять наступні факти.

За історичними даними ці два жанри виникли не одночасно. Першим із жанрів все ж таки з'явилася саме трагедія. Вона існувала ще в давньогрецькому театрі і була там, поряд з комедією, одним із провідних жанрів. Аристотель у своїй «Поетиці», зазначив, що слово «трагедія» в перекладі з грецького означає «козлиня пісня» [1,с.8.] Історія цієї екстравагантної назви бере корені зі стародавньої Греції. Там тричі на рік влаштовувалися Великі Діонісії. На святах обов'язково був Хор, керований Корифеєм. Хор виконував дифірамби – піснеспіви, присвячені Діонісу. Хористи не тільки співали, але і зображували як самого бога, так і його свиту – веселих сатирів в козлиних шкурах. По ходу піснеспіви хор і корифей розігрували кумедні сценки з різних міфів, які з часом втратили сміхової характер, наповнившись серйозним змістом.

В основі давньогрецької трагедії, завжди лежить конфлікт, та протидія. Гострота залежить від того, які сили протистоять героєві: доля, час, люди ... «Необхідно знищити фатальну катастрофу в будь-якій трагедії, і ви позбавите її всього величчя», – говорив В. Белінський. [6, с.38.]

Головний герой в трагедії здебільшого приречений на загибель. Зазвичай герой, не витримує тієї напруженої боротьби, в яку залучений.

Трагедія завжди відкриваю глядачу гамму почуттів. Глядач переживає страх, співчуття, напругу, здивування. На нього обрушується буря пристрастей – обман, зрада, злочин, любов, ненависть ... Переживши їх, він відчуває щось подібне до душевного розряду та звільнення. Це почуття Аристотель назвав катарсисом (від грецької Katharsis- очищення). Таким чином, гамма почуттів глядача трагедії виглядає так: страх – співчуття – катарсис.

Головний герой-борець, завжди в протистоянні з власною долею, обставинами, середовищем, іншими героями. Слід зазначити, що у трагедії іноді зло торжествує, але моральна перемога завжди за головним героєм.

В.Белінський зазначає: «Драматична поезія є найвищий ступінь розвитку поезії і вінець мистецтва, а трагедія є найвищий ступінь і вінець драматичної поезії». [6, с.24.]

Трагедія, у даній темі відіграє свою найважливішу роль, так як театр, який бере на себе функції суспільно важливого фактора, а не розважальника, та роз'яснює, учить і мобілізує, завжди звертатиметься до трагедійних творів.

Театр, відображає людське життя, дійсність та реальність почуттів, таким чином трагічність це невід'ємна частина театральної культури.

«Чи досить уже розвинулась трагедія у всіх своїх видах, чи ні, якщо розглядати її саму по собі і щодо вимог театру, — це питання окреме», — писав Аристотель, уже тоді цим самим ставлячи проблему постійної змінюваності розвитку жанру. [1, с.68.]

Виходячи із сучасного йому драматургічного матеріалу, великий філософ так визначив трагедію: «Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань». [1, с.19.]

Виходячи з контексту Арістотелевої «Поетики», стає ясно, що в цій роботі йдеться про трагічну подію, яка виникає з необхідністю та пов'язана із стражданням, яке є «дія, сполучена з гибеллю або муками...».

Трагедія з античності і по сьогоднішня відтворює жахливі, болючі і страждальні моменти. За Арістотелем трагедія була у тому, що гідні люди переходять від щастя до нещастя, а негідні від нещастя до щасливого життя.

Але найтрагічнішим все ж таки залишається - фінал, де головний герой помирає.

Але у всього є свої плюси і мінуси, тим самим граючи на сцені важкі трагічні сцени, митці дарують глядачу очищаючий вплив, під назвою – катарсис.

Якщо розглядати зі сторони історичних факторів, то дефініція трагедії завжди була тісно пов'язана з конкретно-історичною трагічною концепцією дійсності. В античній класичній трагедії «безпосередність життєвого світосприймання доходить до філософських висот, до космічного універсалізму в розумінні історії і являє у своїй довершеності класичну естетику міри».

Якщо залишити часовий простір античності, й звернутися до Відродження, то слід відстежити трагічність Вільяма Шекспіра. Кращі трагедійні герої Шекспіра — бунтарі, люди величких пристрастей, у поезії Шекспіра віддзеркалився прогресивний гуманістичний ідеал епохи, його творчість являла собою класичну форму трагедії.

Згодом новий етап жанру трагедія був поширений у німецьких творах Шіллера та Гете. Талановитий Шіллер бачив метою цього жанру - розлучення, а форму-дії, що ведуть до страждання.

Щодо українського трагічного жанру, слід зазначити провідну особу Івана Карпенко-Карого. Його знаменита п'єса «Сава Чалий», яку І. Франко вважав твором, гідним «стати в ряди архітекторів нашої літератури». Саме в ньому яскраво виявились такі риси демократичної поетики, як історизм, народність, реалізм, соціальна тенденційність.

Також слід виділити твір Лесі Українки «Камінний господар». Показ героя-бунтаря, одержимого високою пристрастю гуманіста, у даному творі присутня напруга філософських концепцій, експресивність думки та драматичність ідей.

У сьогодення трагедії дають таке визначення - «драматичний жанр, оснований на трагічній колізії героїчних персонажів, трагічному її кінці і сповнений патетики вид драми, протилежний комедії».

«Театральная энциклопедия» трагедію розуміє як «драматичний твір, що зображує сумні і похмурі події, в основі яких лежать конфлікти непримиримих сил, що з необхідністю ведуть до загибелі героя». [19, с.59.]

П. К. Волинський називає трагедією «драматичний твір, в якому показано головного героя в таких обставинах, що ведуть до страшної загибелі або до страшної катастрофи».

Визначень можна привести безліч, але головний факт полягає у тому, що у кінці трагедії, головний герой, який завжди стає фаворитом глядача помирає, і тим самим шокує та психічно збуджує глядацький зал через свою фатальну гру. Отже у виставі головний герой страждає, знаходиться у боротьбі, розробляє трагічний конфлікт, робить фатальні помилки, сумнівається та в кінці трагічно помирає. Розглянувши більш детальніше тему жанру-трагедія, слід розкрити поняття-драма.

Драма поєднує у собі епічний і ліричний способи зображення. Зазвичай драматичні твори, наперед продумані і написані для гри на сцені, тому вони не великі за обсягом (70—80 сторінок тексту), бо тривалість вистави не може перевищувати 3—4 години.

Драма сформувалася на основі обрядового дійства, пов'язаного з культом бога родючості і виноградарства Діоніса. Свята присвячені поклонінню супроводжувалися піснями, танцями та ритуалами. Присутні одягали шкури та маски у вигляді цапів. Хори на честь Діоніса співали дифірамби, у яких оплакували смерть Діоніса, в жертву йому приносили цапа.

Арістотель писав, що трагедія і комедія виникли з імпровізації: трагедія — з дифірамба, комедія — з фалічних пісень. На таких святах проводилися змагання трагіків і комедіантів, з них брали участь відомі драматурги Стародавньої Греції - Софокл, Еврипід, Аристофан, Есхіл.

Драма є провідним «продуктом» театру, її підсилюють основні засоби характеристики дійових осіб — вчинки, дії, жести, міміка, мова.

Слід відмітити, що емоційне сприйняття гри акторів посилює гучна, басиста та напружена музика.

Також використовують дуже реалістичні спец. ефекти у вигляді дуже реалістичних звуків(церковний дзвін, крякання воронів, свист вітру та інші).

Драма як вид займає проміжне місце між трагедією і комедією. Жанри трагедії та комедії показують життя дещо однобічно, змальовують або трагічне, або комічне. Драма змальовує дійсність ширше, всебічніше. Герої драми здатні на глибокі переживання, відважні, героїчні вчинки, дуже рідко вони попадаю у комічні ситуації, зазвичай це звичайні умови.

Дені Дідро відзначав, що героєм драматичного твору має бути простолюдін. Автор доводить потребу поєднувати у драмі трагічне з комічним. Свої теоретичні положення Дідро ілюструє драмами "Побічний син" і "Батько сімейства".

Щодо української драми, вона з'являється у 18 столітті, а вже високого рівня набуває у 19 ст. Проявляється у творчості І. Котляревського ("Наталка Полтавка"), І. Франка ("Украдене щастя"), Лесі Українки ("Кассандра"), Івана Карпенка-Карого ("Бурлака", "Наймичка").

Щодо драми 20 століття, її головними представниками можна визначити: М. Куліша ("Зона", "Патетична соната", "Маклена Граса"), та В. Винниченка ("Молода кров").

Дуже сильної популярності набирає вид драми, під назвою кривава, її витоки в творах римського філософа і письменника Сенеки. Базується

кривава драма на мотивах помсти. Зразками жанру кривавої драми є "Мальтійський єврей" (1589 р.).

У XIX—XX століттях набувають популярності нові види драми, такі як: драма ідей, неоромантична психологічна, неореалістична драма ("Гріх" В. Винниченка), експресіоністична ("Патетична соната" М. Куліша), екзистенційна, та сама цікава-драма абсурду, в якій у гротескних формах показують безглуздя і жалюгідність життя.

Також слід визначити і такі різновиди драми, як мелодрама, драма-феєрія, драма сатира, літургійна драма, містерія, міраклъ, ауто, скетч, мораліте. Також якщо, більш детальніше розглядати драму з театрального ракурсу, то виділяємо - драматичний етюд та Вертеп.

Отже виходячи з вищесказаного, можна підвести підсумки, що трагедія та драма мають спільні корені, але все ж таки колосально відмінюються один від одного. Яскрава відмінна ознака – те, що драма, незважаючи на всю серйозність свого сюжету, має не настільки сумний фінал. Важка ситуація часто не є для героя непереборної. І багато в чому результат подій драми залежить від самої людини. Навіть якщо персонаж гине, це стає результатом його власного вибору, і розв'язка могла б бути іншою.

Щодо трагедії, ситуації в трагічному творі неможливо розв'язати. Герой потрапляє в безвихідне становище за волею долі. Він намагається боротися в умовах, що склалися, але, не дивлячись на свої зусилля, гине. У трагедії над тим, що відбувається панує невблаганна доля.

Отже, розглядаючи тему інсценування смерті в театральній культурі, можна підбити підсумки, що варто розглядати цей феномен саме у трагічному жанрі. Бо саме у трагедії головний герой має фатальний кінець у вигляді смертної кари.

Слід зазначити, що зображення смерті на сцені напряму залежить від культурних факторів певної епохи. Наприклад, «хліба та видовищ» у стародавньому Римі, де до смерті на сцені ставилися, як до видовища.

Або в стародавній Греції, яка відрізнялася «культу померлих», який супроводжувався "запокійними плачами" - тринами, що перейшли в трагедію.

Театральне мистецтво переплітає у собі і трагічне і комічне, позитивне і негативне, біле та чорне, але істина у тому торкнеться це глядача чи ні.

Розділ 2

ОСОБЛИВОСТІ ІНСЦЕНУВАННЯ СМЕРТІ ПРОТЯГОМ ІСТОРІЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Звернемо до ексклюзивності інсценування смерті в театрі за допомогою історичних факторів та генез. Драматичний театр від античності до сьогодення пройшов через багато змін та інтерпритацій проявів трагізму через призму часу.

За допомогою власного аналізу сучасних вистав Одеських театрів зможемо висвітлювати актуальність теми загибелі на сцені і як ці прояви впливають на глядача.

2.1 Зародження традицій трагічності в театральній культурі . Вперше про драматичний театр ми дізнаємося, ще у стародавній Греції. В Афінах V століття до н. е. театральні вистави були невід'ємною частиною релігійних свят. Спочатку ставилися тільки трагедії, комедії стали показувати пізніше. Примітно, що п'єси, як правило, показували тільки один раз. Вважається , що покровителькою древньогрецьких вистав с фатальним фіналом є Мельпомена-муза трагедії, яку прийнято зображати з маскою печалі в руках. Вважається, що це рід драми народився з тієї частини релігійних містерій, де розігрувалася історія смерті Діоніса.

Трагічне у древній Греції, було відображено у творах великих митців, таких як- Есхіл, Софокл і Евріпід. В основі п'єс лежать конфлікти і нерозв'язні протиріччя, які герої не в силах подолати: нерозділене кохання, голос честі, повороти долі, воля богів, родове прокляття, пристрасті що руйнують душу і розум. Персонажі вистави, по ходу сюжету, опинялися в ситуації, коли вони повинні були зробити складний етичний вибір (найчастіше між бажаннями і обов'язком). Це "оголювало" всі найпотаємніші сторони їхньої душі, демонструючи справжнє "обличчя" людини, її суть. Біль, страх, смерть усе це було показано на сцені чоловіками, бо жінок-акторок, майже не було. Найбільш реалістично, емоції передавалися через

маски. Так, силу і здоров'я зображував смаглявий колір лику маски, хворобливість-жовтий, хитрість-червоний, а гнів-багряний. Гладкий лоб маски повинен був висловлювати веселий настрій героя п'єси, а крутий-похмуре.

У стародавній Греції, до трагічних вистав ставилися більш серйозно і уважно. Це було пов'язано з ефектом катарсису, важливим для виховання кращих якостей особистості. Співпереживаючи героям п'єси, відчуваючи почуття співчуття, душа глядача немов би очищалася, а сам він ставав піднесеним і благородніше.

До трагічних сцен, як до чогось серйозного та драматичного ставилися не завжди. Відкриті трагічні сцени прийшли до нас ще зі старовинної Римської імперії.

Саме римляни перші хто перетворили страту на видовище. Сцени насилля, страждань, кари - все це сучасний аналог видовищ з Колізею. . Слід зазначити, що у стародавньому Римі, смертельний вирок, викликав дуже сильний ажіотаж, так як глядачі вже розуміли, що на них чекає «шоу». У таких видовищ навіть були свої організатори які розставляли яскраві декорації, і максимально створювали атмосферу постановочної форми, нібито дія проходить у міфологічному стилі.

Із цікавого, можна зазначити, що вже у стародавньому Римі у подібних «шоу» використовували перші спец. ефекти. Наприклад у інсценуванні усім відомого міфа про Орфея де засуджений опинявся на арені посеред скель і дерев, які одне за іншим з'являються з-під землі.

Також у давньогрецькій трагедії дуже часто розважали публіку ризикованими виставами за участю диких звірів. Це були не смертники, а акробати: вони грали з ведмедями і левами в небезпечні ігри, спритно ховаючись від них.

Видатний давньоримський поет Марціал писав - « На жаль, йому не вдалося втихомирити ведмедя, і під радісні вигуки натовпу, співак був

роздертий на шматки невдячним ведмедем». У трагедіях на так названу сцену випускали тигрів, ведмедів, лисиць, шакалів.

Із страшних деталей, то на смертників надягали просочені горючими речовинами одержі и змушували їх танцювати. Коли одяг підпалювали, танці засуджених ставали все божевільнішими, поки вони не гинули в язиках полум'я.

У ті часи до смерті ставилися набагато простіше ніж зараз, страшні муки, крики, та кров, створювали всі разом лише частину видовища.

2.2. Історична генеза сценічної трагічності Трагедія, яка займає значну частину драматичного театру, естетика якого буде полягати в тому, що трагедія показує страждання великого і їх розворот вдачі.

Це театр слова, де персонаж мало діє, але багато плаче, він є жертвою страждання і пасивно шкодує про лихо, отже, важливість риторичної цінності в мові і тирадах присвячена скарзі і плачам.

Суб'єкти взяті з Біблії через великі фігури, принесені на сцену, такі як Мойсей, Авраам, а також грецькі міфи.

Тема помсти-одна з характерних тем, що лежали в основі англійських ренесансних драм. "Трагедії лиходійства", користуються особливою популярністю у глядачів даної епохи.

Характерною рисою групи трагедій, які були поставлені у театрі , є обов'язкова присутність сцен з жахливими кривавими вбивствами, загадковими і кошмарними подіями і попередніми їм похмурими роздумами героїв, охочих помститися.

Характерною рисою групи трагедій, які були написані та зіграні в епоху Ренесансу , є обов'язкова присутність сцен з жахливими кривавими вбивствами, загадковими і кошмарними подіями і попередніми їм похмурими роздумами героїв, охочих помститися.

На прикладі драм т. Мідлтона «Трагедія месника " і Дж. Вебстера "Герцогиня Мальфі» виявляються основні художні особливості «трагедій лиходійства».

Слід зазначити, що В епоху Відродження драма не асоціювалася з літературою - все, що створював драматург, було призначене виключно для театральної постановки.

Головним трагіком того часу, слід визначити Вільяма Шекспіра, та його бестселер. Перші постановки "Гамлета" припадають на 601-603 рр., коли трагедія виконувалася не тільки в театрі Шекспіра «Глобус», а й на інших сценах.

В кінці вісімнадцятого століття н. М. Карамзін, відвідавши один з лондонських театрів, дивувався: "Вгадайте, яка сцена жвавніше всіх діяла на публіку? Та, де копають могилу для Офелії...».

Тим самим можна довести, що тема смерті, завжди була більш привабливою для глядача.

Щодо постановки Гамлета на сценах світу, можна виділити, що англійський Гамлет, це - класичний трагедійний образ, який змушує переживати і співчувати глядачів трагедії головного героя. По-іншому розкрили образ Гамлета на німецькій сцені. Перед німецьким глядачем Гамлет постав як герой бездіяльності, нездатний до рішучих вчинків.

Найдовша п'єса Шекспіра містить кілька дивовижних смертей. Але самою незвичайною з них, можна назвати смерть короля Гамлета, батька головного героя. Насправді, він мертвий вже на початку твору, але за великою шекспірівською традицією він з'являється в п'єсі як привид. І з готовністю розкриває секрет своєї смерті.

Ще одним прикладом буде розглядатися вистава, в якій фігурують мертві і привиди - «Леді Макбет». Здається дивним, що смерть одного з головних героїв залишається поза межами глядача, і неначе неважлива.

Про смерть королеви Макбету як би ненароком повідомляється під кінець 2 акту: "Королева, добрий лорд. Вона мертва". На що він відповідає, що у нього багато інших турбот, і йому, все одно. Точна причина смерті невідома, але передбачається, що це самогубство в нападі божевілля

(можливо, вона скинулася зі стіни фортеці). Незвичайний спосіб усунути такого важливого персонажа.

Щодо Гамлета на українській сцені, то чудово зображена трагічність у виставі режисера Дмитра Богомазова «Гамлет» в Одеському українському драматичному театрі ім. В.Василька.

Тема смерті в період Нового часу розкривається по своєму. На початку Нового часу нідерландський філософ Б.Спіноза, писав: «Людина вільна ні про що так мало не думає, як про смерть, і її мудрість полягає в роздумах не про смерть, а про життя» [15, с. 10].

Гуманістична культура, вбираючи в себе елементи культури народної, позбавляє тему смерті середньовічного драматичного звучання. Вона несе в собі більш повне відчуття елементів життя земного.

Класицизм намагався затвердити моральні істини і непорушні художні форми. Його представники вважали, що творчість повинна підкорятися певним законам. Одним з перших теоретиків став французький драматург П'єр Корнель . Він є реформатором в драматургії.

В період Нового часу, на сценах не показували жахливі сцени тортур чи вбивств. Акцент робився саме на тому, що саме цінне , що у людини може бути, це саме життя.

Шекспіровські трагедії, можна розглядати, як в період Відродження, так і у часи 20 століття, коли відомий режисер Лесь Курбас ставив «Макбет».

На рубежі XIX-XX ст. відзначається концептуальна зміна сутності трагедії.

Драматургія свідомості цієї епохи, говорить про конфлікт , який визначає протистояння людини і світу – нерозв'язний і тому трагічний.

«У новій драмі, створеній на рубежі століть, герої зазвичай розташовуються не як раніше, не «один проти одного», а безпосередньо вічна-віч з ворожою дійсністю».

Якщо з традиційної точки зору, антична трагедія розрізнялася загальною необхідністю, а ренесансна трагедія індивідуальністю начала, то

трагізм повсякденного життя, відкриває нову драму, укладену в постійно діючому і глибоко усвідомленому конфлікті між розвиненим і індивідуальним початком і об'єктивною необхідністю.

В театрах 20 століття ставляться гучні вистави, наприклад виставою, яка доходить до межі і показує життя таким, яким воно є, де артист грає в пропонованих йому обставинах, стає драма «Акрополь» Станіслава Виспянського в постановці театру-лабораторії Гротовського 1962 року.

Роблячи основою дії життя в'язнів в Освенцимі, режисер пронизує новим змістом історичні міфи і біблійні легенди. "Герої гинуть від смирення. Всі вони-стародавні Юдеї і троянці, лицарі і в'язні - чекали Месію. Чекали героя. Месія не прийшов. Герой їх не врятував".

Підходячи до розгляду театральної трагедії в сучасності, слід взяти до уваги, що тема смерті в театральному мистецтві переглядалась не один раз, але все ж таки залишається основою трагічності та драматизму.

У сучасних театральних просторах, лабораторіях, студіях підходять до інсценування смерті дуже реалістично. Через реалізм, актори та режисери передають увесь жах, та картинку такою, яка вона є насправді.

Одеський театральний простір ТЕО, має вдалий приклад реалістичної постановки, яка вводить в стан жаху глядача.

Вистава «На підвалі» режисера Івана Орленко, піднімає питання людяності і неможливості бути людиною в нелюдських умовах, про крихкість нашої природи і свідомості.

У даному спектаклі використовується ненормативна лексика, сцени насилля, та відкрите інсценування загибелі. «На підвалі», використовує такі спец. ефекти, що глядач іноді не витримує напруги і покидає глядацьку залу. Кров, фекалії, внутрішні органи, сцени страждання та тортур. Усе це говорить, про те, що у 21 столітті, театр, а насамперед трагічне і драматичне мистецтво вийшло на зовсім новий рівень, де знімаються моральні та естетичні цінності, і розкривається тема такою, якою вона є насправді.

Сучасне мистецтво не має меж, інструкцій чи правил. Усе відкрито, чітко та правдиво. А головне, що мистецтво не стоїть на місці, а йде вперед, і як буде далі, і на який новий рівень вийде драматичне театральне мистецтво, покаже тільки час.

Отже, можна відстежити, що трагедія у різні епохи, та в різний час розкриває одне й те саме – біль та страждання людської істоти, яка прагне знайти вихід, але в більшості випадків, так і не знаходить.

2.3. Аналіз конкретних проявів інсценування смерті в сучасних виставах

Тема інсценування смерті є дуже екстравагантною і оцінювати та розвивати дану тему опираючись лише на літературні джерела дуже важко. Основою аналізу є драматичні вистави, на основі яких ми намагатимемось визначити та узагальнити культурологічні фактори даної проблеми.

Всесвітньо відомі, закордонні, радянські, українські і в першу чергу рідні Одеські драматичні вистави будуть братися до уваги. Наприклад, Одеський спектакль «Схід» по мотивах п'єси Ісаака Бабеля, який ставлять в Російському драматичному академічному театрі. Трагічна історія, де сюжетна лінія переплітається з психологічними, історичними, географічними факторами впливу на глядача.

До уваги береться тема вбивства батька власним сином. Драма в якій використовуються усі прийоми впливу - гучна і важка музика, різкі звуки пострілу, плач, страждання, несподівана кульмінація. Найзнаменитіший драматургічний твір Ісаака Бабеля - п'єса «Закат», є «легкою» формою подачі загибелі на сцені.

Вистава йде повільно розкриваючи драматичний сюжет, де глядач може відстежити динаміку розвитку емоційного накалу подій.

Тема батьків і дітей, завжди стосувалася світової літератури і драматичних вистав. Дана тема чітко і лаконічно розкриває психологічні та життєві ситуації. Проблеми, конфлікти, непорозуміння - все це основа сімейних драматичних сцен.

Трагічні вистави з «відкритим» фіналом, де глядачу дають самому додумати закінчення вистави. Використовується серйозний психологічний прийом, коли усе різко, та не зрозуміло підходить до кінця.

Наприклад: Одеський український театр імені В.Василька, вистава «Сімейні сцени». Момент, де в кінці вистави головні герої, хочуть стрибнути з вікна, і усе обривається.

Тим самим глядач не бачить інсценування загибелі, але в голові створює сам фатальний кінець, який ще більше викликає емоційне збудження.

Спектакль за мотивами Стендаля «Червоне та Чорне» є також чітким та класичним прикладом драматичної вистави з використанням трагічного фіналу. Головний герой Жюльєн Сорель помирає, його коханій Матільді де Ла-Моль дістається після гільйотини відрубана голова її коханого. Трагічну класичну Сорелівську історію, ставлять на багатьох сценах академічних театрів світу, і її можна назвати провідною динамічною виставою, с жахливим закінченням.

Драматичні вистави – це уособлення людських відчуттів, переживань та болі.

У цій роботі головним прикладом інсценування смерті на сцені буде вистава за мотивами Миколи Васильовича Гоголя «Вій», яку вже більше 10 років грають в Одеському драматичному академічному театрі.

Напруженість, заплутаний сюжет, любовна лірика та розкриття теми «добра та зла» , а головне відкрита сцена смерті у фіналі. Вистава «Вій» має оновлену інтерпретацію твору, де режисер Георгій Ковтун , показує глядачу смерть Хоми(головного героя), зовсім інакшим і більш цікавішим, ніж є в оригіналі.

Головна героїня Панночка в п'єсі залякує головного героя до смерті, і інтерпретації режисера Російського театру, Хома вмирає через самовбивство у вигляді повішання.

Даний спектакль є вдалим прикладом оригінальної ідеї показу смерті на сцені, так як :1-глядач не очікує розкриття такого фіналу; 2-інсценування оригінальною задумкою режисера , і це робить виставу особливою; 3-психологічний вплив на акторів та глядачів; 4-дуже реалістична гра загибелі через повішання;

Талановитий, успішний, перспективний Одеський актор Ілля Болотов, якому дісталася головна роль у виставі «Вій», говорить: - «Я вважаю, що треба працювати як усі великі артисти , тобто виходити на сцену, нібито

Ви стакан, який на половину заповнений рідиною. А після такої важкої вистави, сходячи зі сцени, залишитись стаканом вже без рідини. Я повністю не поринаю у образ Хоми Брута, а вношу туди деякі свої барви, а головне свою душу! А ось коли доходить до моменту, перед повішанням, стоячи біля петлі, стою не я, не актор російського драматичного театру, а Він-Хома. Я літаю десь у хмарах, і тільки говорю свій текст. Мене як людини, як суцільно особистості у цей момент перед петлею зовсім не має.

Тому моє ставлення до цієї фатальної ролі двояке. Головне це розуміння, що у цю мить помирає твій герой, а не ти. Ти, як особистість, як індивід, не повинен брати на свої плечі фатальну ношу свого персонажу. Але як там не було, подібна роль психологічно впливає і не ментально відпускає актора. Якщо відноситись до цього більш простіше, то й перевтілюватися та грати буде легше.

Трагічні ролі найскладніші, як для глядача, так і для актора, головне не залишити на сцені самого себе.» (Інтерв'ю записано 26.11.2020 року)

Театр завжди був віддзеркаленням людської сутності і розкривав саме життєві сцени, таким чином відкривається новий феномен, під назвою - «театр смерті».

Розділ 3

АНАЛІЗ ФАКТОРІВ УМОВНОСТІ СМЕРТІ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Трагізм театрального мистецтва іноді інтерпритується у реальному житті. Це можемо перевірити та розглянути на чітких прикладах завдяки поняттю «фатальна роль». Підійдемо до цього питання, як з психологічної так і з культурологічної сторони та акцентуємо увагу на найпопулярніших містичних виставах та ролях.

3.1 Феномен фатальних ролей. В сценічному мистецтві досить часто можна відстежити таке поняття, як «фатальна роль». Часом в театрі та кіно трапляються випадки, коли після вдалої ролі актор у реальному часі прощається із життям.

Із наукової точки зору мистецтвознавці з приводу цього феномену покладаються на психологічний фактор впливу ролі на актора. В процесі вживання у роль емоційний стан легко піддається впливу зі сторони свідомості та підсвідомості. Помираючи на сцені чи в кадрі, актор, навіть сам того не підозрюючи посиляє знаки загибелі у мозкову кору. Виходячи з цього, роль має тонку грань із дійсністю.

Багатьом акторам дуже важко переживати драматичні ролі з причини сильного психічно неврівноваженого стану. Зважаючи на психотерапевтичні показання, повне вжиття у роль та «вмирання» героя приводить до часткової предстадії вмирання нервових клітин у мозковій корі.

Міф про раптову смерть після фатальної ролі не перший рік цікавить театрознавців, режисерів, та кінокритиків. Наприклад, вистава «Майстер та Маргарита» Михайла Булгакова та «Леді Макбет» за Шекспіром вважають «проклятими», не кожен режисер береться за їх постановку. Підставою для таких рішень, вважаються містичні події під час репетицій та використання ритуального реквізиту.

Так, після виходу екранізації В.Бортком роману Булгакова «Майстер та Маргарита» за кілька років померло 18 акторів, що отримали свої фатальні ролі: Фагота Коров'єва, Івана Бездомного, Понтія Пілата та директора театру Вар'єте Римського тощо. Театральні критики вважають, що одним з факторів цього є висвітлення диявола у даному творі, яке провокує свій містичний підтекст. Характерно, що виконувач ролі Воланда О.Басілашвілі, на щастя, живий.

В психології існує цілковито наукове поняття під назвою «синдром леді Макбет». Це феномен, що полягає в зв'язку ментальної і фізичної чистоти в людській психіці: людина прагне вимитися, щоб «змити» уявні гріхи. Ефект названий на честь леді Макбет, персонажа п'єси В.Шекспіра «Макбет», якій після скоєння вбивства ввижаються плями крові на руках. В акторській сфері людина, яка грає трагічну роль, також може мати схожу параною, а саме нервово-психічне відхилення, відчуття раптової загибелі.

Чітку наукову позицію теорії висвітленої вище складно знайти. Це поєднання філософських, культурологічних, психологічних явищ. Але ж чомусь багато десятиліть більшість акторів не беруться за так звані фатальні ролі та минають стороною інсценування смерті, зовсім не кожен з них наважується на це, незважаючи на гонорари, славу і художні виклики.

3.2 Сценічна хроніка проявів фаталізму "смертельних" ролей

Театральна культура є невід'ємною частиною історії, тому у кожному прояві сценічного мистецтва можна розгледіти й історичний факт або персону.

Як писав російський поет Борис Пастернак-" О, знал бы я, что так бывает, Когда пускался на дебют, Что строчки с кровью — убивают, Нахлынут горлом и убьют!»

У даному розділі знаходиться чіткий взаємозв'язок фатальної ролі та історичного персонажу, який міг би привести до трагедії, за певними факторами.

Розглянемо дану тему на живих прикладах і реаліях:

1-Персоналія Івана Грозного

Перший російський цар - фігура напівміфічна, тому багато хто вірить, що він виправдовує своє моторошне прізвисько, навіть через кілька століть після смерті. В усякому разі саме роль Івана Грозного, дійсно можна вважати проклятою, про це свідчить той факт, що половина акторів, які коли-небудь на неї погоджувалися, так чи інакше постраждали, і в обставинних цього дивним чином пов'язували дану роль.

Приклад 1: У 1945 році, актор Микола Хмельов, який грав Івана IV у виставі «Важкі роки» за п'єсою Олексія Толстого, помер від серцевого нападу під час генеральної репетиції в костюмі і гримі.

Приклад 2: Для Сергія Боярського, роль Іоана Грозного теж стала фатальною. Актор помер після генеральної репетиції спектаклю «Смерть Івана Грозного» в 1976 році.

Приклад 3: У 1944 році вийшов фільм Сергія Ейзенштейна «Іван Грозний» з Миколою Черкасовим у головній ролі. Та ж роль дісталася йому і в спектаклі «Великий государ» за п'єсою Володимира Соловйова в 1945 році. І незабаром, під час зйомок вже нової картини в Чехословаччині актор потрапив в серйозну аварію.

Приклад 4: У 1995 році, була ще одна спроба інценування вистави «Смерть Івана Грозного» по Олексію Толстому. Царя грав Олександр Михайлов. З кожним виходом на сцену стан Михайлова погіршувався, і він просив режисера прибрати з назви постановки слово «смерть», але акторові відмовляли. Під час чергового спектаклю у Михайлова прямо на сцені пішла горлом кров - через розрив аорти він втратив два літри крові і пережив клінічну смерть.

2-Персоналія Дон Жуана

Роль Дон Жуана - звабника і підкорювача жіночих сердець, теж виявилася фатальною. Проявом містики став факт, що всі, хто виконував цю роль, згодом померли від серцевого нападу.

Приклад 1: Відомий актор Еролл Флінн був кінозіркою і справжнім секс-символом 1930-х і 1940-х років. Саме він отримав головну роль в картині «Пригоди Дон Жуана». Але відразу ж після прем'єри життя актора покотилася під укіс. Від Флінна пішла дружина Нора.

Флінн вирішив почати новий виток кар'єри і розірвав контракт зі студією Warner Bros., вирішивши знімати фільми самотійно. Однак несумлінні партнери ледь не привели актора до банкрутства, а фільми, в яких він погоджувався зніматися, щоб залатати фінансові діри, провалювалися в прокаті. Цікавим фактом стало те, що фатальний кінець прийшов до актора згодом, коли розпорощавшись з кар'єрою, Флінн нібито вирішив повторити життєвий шлях свого останнього вдалого персонажа - Дон Жуана: У 1957 році Флінн завів роман з 15-річною Беверлі Аадленд. Два роки відносин з юною коханкою довели Флінна до серцевого нападу.

Приклад 2: Російський актор Володимир Висоцький помер в липні 1980 року, через 4 місяці після прем'єри телефільму «Маленькі трагедії». У новелі «Кам'яний гість» артист зіграв спокусника Дон Хуана, який кинув виклик потойбічних сил і загинув, провалившись в пекло.

3-Персоналія відьми (Панночка із повісті "Вій" М.В. Гоголя)

Слід зазначити, що саме образ відьми в культурі є самим містичним та нерозкритим по наш час.

Спосіб життя який пов'язаний з чаклунством, ритуалами та знанням чогось потойбічного виділяло образ відьми серед усіх інших негативних персонажів. Жінка, яка стає на темну сторону, вже багато століть є об'єктом для вивчення істориків, етнологів, культурологів, краєзнавців. Всесвітня історія відьом говорить про те, що є дійсні підстави для того, щоб митці театральної сфери боялися братися за подібні ролі.

Приклад 1: Акторка Наталія Варлей, яка зіграла роль відьми-панночки в екранізації 1967 року, незабаром після виходу картини на екрани, злягла від важкої хвороби.

Олександра Зав'ялова, яка також пробувалася на роль Панночки, не була вдостоєна сказаної ролі, через несподіваних і серйозних проблем зі здоров'ям.

Така ж історія повторилася і з акторкою Жанною Болотовою, вона захворіла під час проб.

Присутня інформація, що від даної постанови постраждали не тільки актори. Відразу після прем'єри (1967 рік) захворів головний режисер фільму Птушко, в 1973 році він помер. У 1969 році помер оператор картини Федір Проворов, а в 1971 році помер актор Олексій Глазирін, який зіграв сотника.

4-Персоналія леді Макбет

Серед театральних діячів, критиків, мистецтвознавців існує чітка установка - ставити "Макбет" є небезпечно. І ця теорія є дійсною з першої постанови, датованої серпнем 1606 року.

Виходячи з історичних даних, постанова "Макбет" ставилася спеціально для короля Якова І.

Як ми знаємо з розділу [1.3 Теоретичні основи розгляду феномену загибелі та втрати в драматичному мистецтві] про Шекспировські постанови, в яких жіночі ролі виконували чоловіки, можемо привести наступний приклад фатальної ролі.

Приклад 1: Актор на ім'я Хел Бріджес, який виконував прем'єрну роль зловісної леді Макбет, несподівано підхопив лихоманку, від якої і помер.

Приклад 2: Усі послідуєчі постанови також були прикладами поганої репутації даної вистави. У 1703 році після вистави спричинилася страшна буря, а на слудіючий показ у акторів вкрали гонорар .

Приклад 3: Найтрагічніший приклад стався в 1937 році в лондонському театрі «Олд-вік»: на генеральній репетиції обрушилася декорація, ледь не вбивши режисера, під час вистави померла засновниця театру, а через деякий час після прем'єри виконавиця ролі леді Макдуф потрапила в аварію.

3.3. «Театр смерті» Тадеуша Кантора та його культурологічне значення

Тадеуш Кантор буз засновником своєї цікавої концепції, якої дав назву «Театр смерті». Театр смерті це вид театрального мистецтва, у всіх постановках якого простежуються теми смерті. Важливою деталлю є те, що якщо на сцені хтось помирає, то це відбувається по-справжньому, або як вінець кар'єри актора, або при використанні приречених-смертельно хворих або засуджених до смерті людей. Служителі театру найчастіше є прихильниками відповідного культу.

У театрі Кантора де поряд з акторами виступали предмети і ляльки, стиралися межі між життям, сновидінням і небуттям, а також межі між театральними жанрами. Його вистави є дуже специфічними, і достатньо сильно відрізняються від класичних вистав у академічних театрах.

Наприклад провідний спектакль «Померлий клас», зіграний понад півтори тисячі разів у багатьох країнах світу, названий в 1976 р. американським журналом «Ньюсуік» кращим театральним спектаклем світу. Це історія про неможливість повернення в минуле.

Героями вистави є літні люди, які через роки повертаються за шкільні парти, несучи на спинах то ранці, то манекени то фігури їх власного дитинства. У цій виставі смерть, не показана у фізичному вигляді.

Інсценування загибелі молодості, моментів дитинства, того, чого вже ніяк не повернеш. Страждання, ностальгія, переживання, і так названа смерть минулих моментів.

Ще один із спектаклів Кантора «Велеполе, Велеполе». Широку популярність здобула афіша, на якій Кантор розмістив фотографію початку ХХ століття із зображенням костелу в селі Велеполі Сквишньське.

Смерть у цій виставі всюдисуща. Місцем дії є "Кімнатка уяви", де один на одного накладаються картини з сімейного життя, військові спогади і сцени за мотивами Страстей Господніх.

У простір, заповнений такими звичайними предметами, як ліжко або шафа, вриваються хрести, вбігають рекрути-прямо з Першої світової війни, в якій брав участь батько Тадеуша Кантора.

Вистава "Нехай згинуть артисти" є специфічною и травестійною. Назва вистави була пов'язана з анекдотом, який часто розповідав сам Кантор: люди, що живуть по сусідству з Паризькою Галереєю, ніяк не погоджувалися на її перебудову. Це ніби саме тоді одна сусідка крикнула: "нехай здохнуть артисти!"»

Вистава має другу назву – «Ревю». У ньому були перемішані спогади дитинства, образи минулого, сцени вмирання і похорону, відсилення до Віту Ствошу. Автор так пояснював ідею постановки: "Я хотів, щоб у цій виставі вмирання було «сполучним матеріалом», що з'єднає різні прояви життя, щоб воно стало мало не структурою цілого».

Спектакль Кантора "Я ніколи вже сюди не повернуся», начеб то був пророчий. Останній спектакль, закінчений Кантором і показаний з його участю. Прем'єра цього театрального твору відбулася 23 квітня 1988 року в Мілані. Вперше Кантор не тільки був присутній на сцені, але грав роль, яка називалася «я власною персоною».

«Я ніколи вже сюди не повернуся» – це колаж зі снів, персонажів і присутніх колись в театрі Кантора реквізитів. На сцену вриваються примари з попередніх вистав. Вони штовхаються і коментують присутність того, хто колись створив їх для життя на сцені.

З інтерв'ю Еве Гіл-Колаковському, автор зізнається: "Життя є достатнім матеріалом для того, щоб робити театр. Я прийшов до цього досить пізно, але я впевнений, що театральному мистецтву література не потрібна». (1987 рік)

Фатальною виставою, вже без участі Кантора, став спектакль "Сьогодні мій день народження», яку автор так і не встиг інсценувати з причини власної смерті.

Сценічний простір являє собою майстерню художника, з обох сторін сцени і в її центрі розташовані три величезні рами – кадри картин, «жителі»

яких оживали, намагаючись позначити грань переходу з одного виміру в інший. Кантор повинен був грати в цій п'єсі роль власника бідної кімнати уяви, якому виповнюється сімдесят п'ять років. У підсумку у виставі змушений був «грати» його порожній стілець.

Отже, можна зробити такі висновки, що дана тема недостатньо освітлена, і що літературних джерел, в яких міститься повноцінна інформація щодо розгляду театральної загибелі практично немає. Огляд та дослідження акцентуються саме на аналізі вистав та п'єс. Слід зазначити, що через часову мінливість дана тема має уточнюватись і переглядатись, і у подальшому вийде на новий більш освітлений і розширений рівень. Позитивним моментом є той факт, що сучасні можливості фіксації театральних вистав дають широкі можливості для аналізу і дослідження даного феномену.

Розділ 4

СПЕЦИФІКА ДРАМАТИЧНОЇ УМОВНОСТІ

У цьому розділі акцентуємо увагу на сприйнятті драматичного театру глядачем та його особливості. Звернемося то поняття «театралізація» , та відповімо на питання, чому перфоманс, став невід'ємною частиною театральних постанов.

Через теорії театральних митців, сформуємо власну теорію актуальності драматизму.

Та крім цього, звернемося до проблематики Тонатоса, проаналізувавши поняття жаги до смерті та жаги до життя. Опрацюємо це питання, як з культурологічного аспекту, так і з історичного та в першу чергу психологічного.

4.1 Сприйняття театру через драматичну призму. Порівнювати умовність одного виду мистецтва з іншим, намагаючись знайти хоча б якийсь різновид, представляється досить проблематичним: «Закони художнього зображення впливають з природи того мистецтва, в якому предмет отримує своє втілення».[5, с.44]

Слід зазначити, що драматичність завжди була ідеалом, прикладом, стандартом. Сам О. С. Пушкін зазначив, що «З усіх творів найнеправдоподібніші твори драматичні, а з творів драматичних - трагедії, бо глядач повинен забути, здебільшого, час, місце, мову; повинен зусиллям уяви погодитися в відомому говіркою - до віршів, до вигадок »[32 с.260]

Якщо розглядати драму як жанр, то опис вище, ідеально підходить лише до класичних проявів , але ніяк не до сучасності.

Г. Крег говорив в «Замітці про масках »:« Драма, якщо вона не тривіальна, забирає нас за межі реального »[26, с. 237].

Театр спочатку був не стільки вимушено, скільки показово умовним. «Фундаментальна передумова театральності, - вважає Дж. Гасснер в книзі «Форма і ідея в сучасному театрі», - полягає в тому, що театр - не імітація у

вузькому сенсі слова, і сам Аристотель ніколи б цього не стверджував, оскільки давньогрецька драма НЕ була реалістично наслідувальною »[17, с. 141].

Щодо драми, як такої то саме їй були присвоєні естетичні рамки. Але від цього умовність драми нікуди не дівається.

Розглянемо театральну умовність більш детально: «Хор в грецькій трагедії - драматична умовність. Завіса, що відкриває і закриває сцену, - драматична умовність, як і сама сцена, яка повинна розглядатися в якості реальної сцени дії або його географічного розташування. Актори повинні прийматися за справжніх персонажів, залучених в драматичні події.

У реальному житті люди рідко розмовляють з собою за допомогою довгих, риторичних монологів, ще однією драматичною умовністю. Те ж і з репліками в бік. Навіть сам театр - умовність завдяки його невидимою четвертій стіні, через яку глядачі спостерігають за тим, що відбувається »[19, с. 123].

При цьому ми можемо виділити той факт, що театр є місцем де реалізм, стає на перше місце. Театралізація вистав постає в тому, щоб як найбільше реалістичніше передати основу п'єси на яку ставиться вистава.

Також важливим фактом є, що у новому театрі з'явилося розділення драми та вистави. Ознаки театру як видовища при цьому не збігаються з ознаками драми як роду літератури.

М. Ванден Хевел у своїй роботі «Що Становить драмі» виділяє, що драма і вистава «за останні півстоліття сильно відійшли один від одного».

При цьому він констатує «Під драмою я розумію, в основному, ту форму театального вираження, яка конституюється як літературний артефакт відповідно до особливої "драматичної" конвенцією і наділена повноваженнями тексту.»[8,с.68]

Хоча великі театральні критики та театрознавці не спростовують теорію про роздільність драми та вистави, все таки остаточною версією залишається невід'ємна взаємодія вищесказаних театральних факторів. Також

варто зазначити, що драма ніколи так не прагнула до театральності, а тим паче до її подолання.

Що стосовно умовності смерті на сцені, то глядачу дане інсценування до вподоби, саме через драматичний вплив та схильність до зацікавлення даного "видовища".

Не випадково найбільш життєвими виявлялися саме ті драматичні форми, які ідеально розраховані на особливості глядацького сприйняття. І навпаки, середньовічна містерія, наприклад, при всій її привабливості і монументальності не витримала історичної конкуренції з трагедією, тому що спочатку не відповідала законам сцени та театралізації саме такої, якої бажав глядач.

Але з часовим потоком змінювалась і театральна культура, зміни зазнав не тільки сам театр як такий, а структура драматизму та інсценування загибелі. Відповідно, мінялося ставлення до акторства, театральності, відношення між театром і власне світом сприйняття.

У новітній час з'являється таке поняття, як перфоманс. М. Ванден Хевел, дає таке поняття перфомансу: «Перфоманс традиційно визначається в нашій культурі як сценічна постановка літературного артефакту, яка передбачає відтворення закладеного значення і владу автора».

Виходячи з нашої теми, можемо віднести інсценування загибелі саме до виду перфомансу, бо глядач приходить до театру за емоціями та розкриттям закладеного змісту режисером вистави.

Але крім емоційного збудження, глядач приходить, щоб оцінити особливу стилістику драматичної вистави. Постановочний стиль, відповідний манері того чи іншого драматурга, пізнаваний не тільки колегами по театральному цеху, а що важливіше, глядачем. У своїх постмодерністських спекуляціях Умберто Еко, «Інтерпретуючи драму», уявляє Едіпа з останньою стрічкою Креппа, оскільки «з цього моменту все може статися», Годо зустрічає Лису співачку, Тартюф вмирає на могилі Джульєтти, Сід Завойовник кидає кремовий торт в обличчя Дами з камеліями» [16, с. 110]. Практично будь-яка

«інтерпретація» і справді буде не тільки адекватно сприйнята глядачем, готовим до більшого варіанту умовностей, але і зіставлено зі стилем того або іншого автора.

Приходимо до висновку, що диктат драми над спектаклем, який так не подобається захисникам чистого перфомансу, має відношення якраз до новітньої експериментальної ситуації. Сучасні практики театру роблять вибір на користь драматичної, саме хеппенінгової основи вистави цілком свідомо та інша справа, що експериментальна драма здатна пропонувати різні форми театральності. Тут слід відзначити, що саме драматичні вистави із використанням сцен загибелі виходять з рамок щасливого кінця, тим самим не відповідаючи системі класичних постанов де у кінці глядача завжди чекає щасливий фінал.

Таким чином, можемо констатувати, що інсценування загибелі на сцені у правильному стилі, драматичному дусі та з вживанням особливостей перфомансу, робить драматичну виставу особливою серед усіх інших театральних постанов. Та крім цього дає розвиток для експериментальних дій режисерів, для виведення трагізму та драми на новий рівень.

4.2 Театралізація, як «інструмент» драматичних вистав. У цій роботі основною темою є інсценування загибелі у театральному мистецтві, але загибель у виставах, є цілком повноцінною частиною театралізації, тому розглянемо цю тему більш детально.

У цьому розділі звернемо увагу на поняття "театралізація". Розглянемо сучасний етап розвитку театралізації, яка приймає форму арт-практики і стає самостійним явищем в режисерському прояві.

Виходячи із реалій культурних проявів сьогодення можна зробити висновки, що у межах культурологічного осягнення художньо-освітнього простору театру, зараз актуальним є розгляд проблем художнього осмислення подій.

Звертаючись до аналізу тенденцій розвитку сучасних засобів та прийомів режисури масових видовищ, зокрема театралізації, що динамічно

розвивається як арт-практика, можна виявити недостатню кількість фундаментальних досліджень, які б допомогли зрозуміти це явище.

Постає питання щодо меж театралізації та її впливу на свідомість, і формування світогляду та призми розуміння глядача.

Відповідь можна знайти опираючись на наукові роботи, режисерські постанови, критику театральних діячів та мистецтвознавців, які висвітлювали театралізовані свята, як частину видовищ та заходів.

Висвітлюючи літературу, яка розповідає про сприйняття драматизму та театралізації можна виділити такі наукові праці: Ю. М. Барбая «Театральний образ: основні елементи і природа зв'язків» [8], Л. Ф. Голубцової «Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу» [11], О. Клековкіна «Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів» [20].

Саме у цих наукових роботах можна відстежити розгляд театралізації як феномену, що впливає на психологічні механізми глядацького сприйняття масових видовищ.

Театралізація та драматизм мають тісний взаємозв'язок. З точки зору режисури, театралізація має різноманітні інтерпретації, у тому числі і

у трагічному інсценуванні. Тенденція сучасного мистецтва, полягає у змішуванні багатьох засобів художньої виразності, відомих як з давнини, так і сучасних, для досягнення певної творчої мети.

Творча мета драматизму-досягнення повного "занурення" глядача в емоційний круговорот вистав. Це звернення до емоційної сфери людського сприйняття, тому що емоції – найважливіший принцип.

Слід зазначити, що поняття "театралізація" є неоднозначним. Вивчаючи визначення театралізації, можна дійти висновку, що розробки авторів-теоретиків часто різняться з думкою практикуючих режисерів, які вивчали це явище та використовували його на практиці.

Щоб детальніше роздивитися та дану тему звернемося до авторів-практиків та теоретиків 20 століття, які включали поняття "театралізація" у свої інсценування, а також проаналізуємо сучасні роботи.

І. М. Туманов у праці «Режисура масового свята і театралізованого концерту» розкриває театралізацію як окреме явище о синтезу елементів театру, музики, хореографії, живопису, пластичних мистецтв та світла. Слід зазначити, що І. М. Туманов розглядав театралізацію як практик, завдяки режисерській діяльності він виробив понятійний апарат, на базі якого постановочна робота має правильну побудову й організацію дії, особливо театралізованої.

Звертаючись до іншого джерела, можна визначити, що наприклад у праці «Мистецтво театралізованих вистав» А. І. Чечетін стверджує, що театралізація завжди передбачала можливість подання драматургічного матеріалу в образній, художній формі і тільки театральними засобами [12, с. 42]. Саме у цій роботі театралізація має вигляд ідеї, через яку у режисера є можливість виразити свою задумку за допомогою художніх образів.

Акцентуємо увагу на прикладі, який чітко стверджує, про погляд митця на подію, та його оригінальну подачу цього.

У «Словнику театру» П. Паві робимо акцент на визначенні: «Театралізувати подію або текст означає інтерпретувати їх сценічно, з використанням сцени та акторів для того, щоб поставити ситуацію. Візуальні елементи сцени і постановка дискурсів — суть ознак театралізації. Драматизація навпаки спрямована виключно на текстову структуру: постановку діалогів, створення драматургічного напруження та конфліктів між персонажами, динаміки дії.

Зважаючи на вищезазначене, звертаємо увагу на розгляд сутності театралізації в контексті саме режисури масових видовищ, для чого проаналізуємо ще декілька визначень, поданих у навчальній літературі. У навчальному посібнику «Драматургія та режисура видовища. Гра, яка супроводжує життя» І. Б. Шубіна наводить таке визначення: «Суттю театралізації є естетичне осмислення реальних подій, при якому ці події втілюються в яскравій образній формі, що містить їх художню інтерпретацію. Театралізація – це особливий режисерський прийом, який має

глибоке соціально-психологічне обґрунтування і найближче відноситься до мистецтва. У будь-якому разі, театралізація передбачає індивідуальне режисерське рішення майбутнього дійства, що відрізняється новизною, оригінальністю, експресивністю, оскільки в масових святах усе, що бачить глядач, завжди постановочно, тобто виконується вперше, і мусить вражати, або стосуватись вас, або захоплювати» [33, с. 125–126].

Отже можемо зазначити, що завдяки правильній театралізації, яка за допомогою режисерських психологічних, образних, соціальних прийомів занурює глядача у дійство та робить з простої вистави повне проживання побаченого на сцені.

4.3 Проблематика Танатоса: психологічна боротьба між життям та загибелю. У цьому підрозділі розглянемо, чому же глядачів та режисерів так сильно цікавить та приваблює тематика смерті.

Виходячи з психологічних досліджень всесвітньо відомого філософа Зігмунда Фрейда, можемо спиратися на наступні факти: у кожної людини присутня жага до життя та жага до смерті.

Жага до смерті відкривається у вигляді Танатоса-формі агресії, мазохізму та садизму. Дивитися на сцені або через призму кіно на сцени вбивства, тортур, повішання, розчленіння приваблює глядача, бо з психологічної точки зору побачене для людини є непристойним, таємним та не розповсюдженим.

Що глядач, що режисер бажають розкрити те, що у повсякденному житті є закритою темою. До таких сцен входять: сцені ексгумації, розчленування тіла, показ нечистот та інше.

Також не розуміння потойбічного світу та вічне питання-«Життя після смерті» приваблює як великих митців, які створюють театральні шедеври, так і цінувальників подібних вистав.

Крім потягу до смерті, є також тип сприйняття зі сторони потягу до життя(Ероса)-жаги до самозбереження. Тим самим через сцени смерті, глядач пізнає усю важливість та цінність життя.

Також констатуємо факт, що через дослідження Фрейда, стало відомо, що у кожній конкретній особистості може домінувати або потяг до смерті, або потяг до життя. У першому випадку формується деструктивна (саморуйнівна) психічна структура особистості, як, наприклад, при садизмі або мазохізмі. А при переважанні потягу до життя деструктивна складова нейтралізується, і агресія використовується в інтересах Я і спрямовується переважно на соціально схвалювані цілі і завдання.

У новітній час театральна культура вийшла на новий рівень, і не має сильних обмежень, щодо показу на сцені сцен насилля, крові, частин тіла, усе у адекватній формі, але з максимальним використанням реалізму.

Слід зазначити, що вистави подібного жанру, це не просто розважаючий перформанс, це філософська основа через яку автор хоче донести глядачу усю цінність життєвих моментів.

Тим самим, можемо зазначити, що саме через призму театру та кіно людина більш глибоко та детальніше може пропустити через себе розуміння та цінність вічного питання, щодо життя та смерті.

ВИСНОВКИ:

1. Питання Танатоса досить широко освітлене у філософській, культурологічній та психологічній літературі, проте, без однозначних висновків. Освітлення даної проблеми в театральній культурі обмежуються прикладними нарисами з приводу конкретних тематичних заходів. Тому проблема зображення смерті на сцені потребує подальшого вивчення та дослідження.
2. Зображення смерті на сцені драматичного театру корелює з культурологічними чинниками певної епохи. Способи зображення та інсценування страждань і загибелі зумовлені відповідним культурним становищем та рівнем розвитку мистецтва.
3. На етапі зародження театру усвідомлення факту скінченності свого біологічного існування є важливим етапом становлення уявлень людини про сенс життя. Але розуміння трагічності приходить трохи згодом, спочатку релігійний та політичні аспекти відігравали свою роль в інсценуванні загибелі.
4. Протягом історії театру можемо спостерігати еволюції відношення до питання смерті. В античному театрі загибель і втрата на сцені сприймалися більш лояльно і представлялися у вигляді видовища. Згодом набирають філософських оборотів трагічні вистави з фатальним кінцем. В театрі періоду Ренесансу була акцентована увага на темі смерті (Вільям Шекспір). Не завжди акцент ставився на загибелі, у період нового часу, через тему смерті розкривалася важливість і цінність людського життя. Період 20 століття піднімає тему конфлікту, та боротьби людини з фатальними обставинами. В більшості історій, людина має програш у даній боротьбі, що робить вистави більш трагічнішими.
5. Усі періоди становлення драматичного театру приводять нас до сьогоднішніх робіт успішних режисерів та акторів.

6. Фактори умовності «фатальних ролей» роблять тему інсценування загибелі на сцені більш специфічнішою та оригінальною, підносячи театральну діяльність, як серйозний аспект акторської роботи.
7. Максимальний успіх театральних діячів приходить через дотримання правил театралізації видовища, та через використання перфомансу, як інноваційного фактору впливу на глядача.
8. Тяга людини до пізнання вічних питань, щодо життя та смерті, робить трагізм та драматизм на сцені близьким та цікавим для сприйняття, та дає філософські, історичні та культурологічні відповіді на життєві питання.

З культурологічної точки зору, театр вийшов на новий рівень, і є одним із головних відображень людського життя. Сучасні можливості сценічного зображення феномену смерті роблять театр більш правдивим, розкутим та без меж . Це нова платформа для розвитку та самовираження митців, особливо в «вічних» питаннях, яким є проблема смерті і пов'язана з нею проблема сенсу життя.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. - С. 1064-1112.
2. Анікст А. А. Театр епохи Шекспира. : Искусство, 1965. – С. 328.
Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. М., 1988
3. Аристотель і Антична література (ред. Гаспаров М.Л.). Москва: Наука, 1978. - С. 233 .
4. Ар'єс Ф. Людина перед обличчям смерті. Прогресс, 1992. – С. 387.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.
6. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч. : в 13 т. М., 1956. Т. 5.
7. Бентли Э. Жизнь драмы / Перев. В. Воронина; предисл. И. В. Минакова. М.: Айрис-пресс, 2004. – С. 406 .
8. Белинский В. Г. Про драму и театр. Москва: "Художественная литература", 1979. – С. 422.
9. Бердяев Н.А. О культуре //Философия творчества. Творчество, культура и искусство. - М., 1994. – С. 289.
10. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Москва: Наука 1994. – С. 274.
11. Владимиров С. В. К истории режиссуры / Ред.-сост. и примеч. А. П. Варламова: В 2 ч. СПб., 2012. Ч. 1: Исторические предпосылки возникновения режиссуры. Театральные дневники (1956 – 1965). – С. 307 .
Вистави двадцятого століття. М.: ГІТІС, 2004. – С. 278.
12. Волинський П.К. Історія української літератури. Давня література : навчальний посібник / П. К. Волинський, І. І. Пільгук, Ф. М. Поліщук. — К. : Вища школа, 1969. – С. 432 .
13. Гатальська С.М. Філософія культури. - К., 2005. – С. 328.

14. Гвоздьов А. Театральная критика / Сост. и примеч. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. – С. 279.
15. Гладков А. К.: В 2 т. / Вступ. ст. Ц. Кин. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990
16. Гуревич П.С. Культурологія: підручник / П.С. Гуревич. - 5-е изд., Перераб. і доп. - М.: КНОРУС, 2011. – С. 448.
17. Голубцова Л. Ф. Сучасна режисерська діяльність як складова частина культуротворчого процесу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. (17.00.01 – театральне мистецтво) / Л. Ф. Голубцова; Київ. держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. — Київ, 2001. 17 с.
18. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. М., 1968–1973. Т. 1.
19. Дідро Д. Парадокс про актора. Л.; М.: Мистецтво. 1966. – С. 148.
20. Дюркгейм Е. Самогубство. Соціологічний етюд. - СПб., 1912– С. 249.
21. Євреїнов Н. Н. Театр як такий. М.: Час. 1923.- С. 189.
22. Ігнатов і. м. Театр і глядачі. М.: Задруга. 1916. – С. 243.
23. Каган М. С. Философия культуры. - СПб., 1996. – С. 78.
24. Карягін А. а. Драма як естетична проблема. М.: Наука. 1971. – С. 354.
25. Кармин А.С., Новикова Е.С. Культурология. - СПб., 2004. – С. 288.
26. Клековкін О. Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів : навч. посіб. / О. Ю. Клековкін. — К. : Промінь, 2001 —335 с.
27. Марков П. А. про театр. В 4 т. М.: Мистецтво. 1974–1977. – С. 251.
28. Марков В.Б. «Мертвое и живое». Санкт-Петербургское философское общество, 2003. - С. 219-231.
29. Павленко А. Теорія і театр. СПб, Наука. 2006. – С. 411.
30. Попов А. Д. Театральна спадщина. У 3 т. м.: СОТ, 1979. – С. 298.
31. Поляков М. Я. О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. М., 2000
32. Пушкин А. С. О классической трагедии // Собр. соч. : в 10 т. М., 1960. Т. 6.
33. Філіппов Володимир. Бесіди про театр. М.: Моск. театр. 1924. – С. 198.

34. Фігури Танатоса: Мистецтво вмирання: Збірник статей (ред.А. В. Демічев, м. с. Уваров). СПб.: Видавництво с. - Петербурзького університету, 1998. – С. 365.
35. Філософський енциклопедичний словник. М., 1983. – С. 305.
36. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. - СПб., 1997. – С. 281.
37. Флоренський П.А. Зворотня перспектива // Флоренский П. А., священник. Соч в 4-х тт. — Т.3(1). — М.: Мысль, 1999. — С.46 – 98.
38. Халізов В. Драма як явище мистецтва. М.: Мистецтво. 1978. – С. 158.
39. Хренов.Н. «Смерть як культурологічний феномен». Інтерконтакт Наука Арзамас – Саров. – С. 228.
- 40.Чечетин А. И. Искусство театрализованных представлений /А. И. Чечетин. — М. : Просвещение, 1981. — 192 с.
- 41.Шубина И. Б. Драматургия и режиссура зрелища. Игра, сопровождающая жизнь / И. Б. Шубина. — Ростов-н-Д. : Феникс, 2006. —285 с.
42. Юнг К. Г. Душа і міф: шість архетипів. - Київ: Державна бібліотека України для юнацтва, 1996. – С. 384.

Англомовна література:

- 43.Cremona V. N. Theatrical Events. Borders — Dynamics — Frames / Cremona Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch. — Amsterdam / New York, NY, 2004. – VI – 398 p.
44. Govan E. Making a performance: devising histories and contemporary practices / Emma Govan. — Routledge, 2002 – 215 p.
45. Carlson M. Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present. Ithaca ; London, 1993

Електроні джерела:

- 46.<https://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/dramaturgja/414-dejaki-aspekty-tragedijnogo-zhanru.html>
47. <https://www.bestreferat.ru/referat-214738.html>

48.<https://moyaosvita.com.ua/osvita-2/chim-vidriznyayetsya-drama-vid-tragedi%D1%97/>

49.<https://ua.thpanorama.com/articles/literatura/tragedia-griega-origen-caractersticas-estructura-representantes.html>

50.<https://cyberleninka.ru/article/n/tragediya-zlodeystva-na-podmostkah-angliyskogo-renessansnogo-teatra>

51.<https://zen.yandex.ru/media/topcafe/10-samyh-interesnyh-shekspirovskih-smertei-5c9095dde2784300b557c1f4>

52. <https://teotheater.com/na-podvale/>

53. <https://culture.pl/ru/article/teatr-smerti-kantora-v-pyati-predstavleniyah>

Також у роботі присутній авторський аналіз трагічних та драматичних вистав, в особливості Одеського академічного драматичного театру, Українського драматичного театру імені В.В. Василька та театрального простору ТЕО.