

ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота бакалавра

**ВПЛИВ КУЛЬТУРНИХ, СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ І
ПСИХОЛОГІЧНИХ ІДЕЙ НА ЕСТЕТИКУ СТРАХУ У
КІНЕМАТОГРАФІ**

Студентки IV курсу
групи ГКУ 18/Б
Громляк Катерини

Науковий керівник:
доктор технічних наук,
проректор УКУ з наукової роботи
Яськів Олег

робота рекомендована до захисту перед ЕК,
протокол № 47 від 10 червня 2022 р.
Завідувачка кафедри культурології,
кандидатка філологічних наук, Рибчинська Зоряна _____

Львів 2022

THE INFLUENCE OF CULTURAL, SOCIO-POLITICAL, AND PSYCHOLOGICAL IDEAS ON THE AESTHETICS OF FEAR IN CINEMA

Анотація: Дипломна робота побудована на підставі аналізу кінокритичної, психологічної, наукової, літератури, блогів експертів, а також порівняльного аналізу найвідоміших фільмів-жахів та рімейків. Використовуючи такі методи дослідження як історичний метод, порівняння та методологія опрацювання візуальних об'єктів Джиліан Роуз, робота містить досліджує наступні теми: коротка історія страху в кінематографі, кінознавчі аспекти інтерпретації страху у різні періоди розвитку кінематографу на прикладі рімейків до класичних фільмів, чорний гумор як прояв привнесення культури сміху у фільми жахів, транскодування мови страху з літератури в екранні мистецтва, а також вплив національного кіностилю на мову страху.

Ключові слова: кіно, режисер, аудиторія, відчуття, страх, атмосфера.

Abstract: The thesis is based on an analysis of cinema critique, psychology, scientific literature, and various blogs of professionals and viewers; also, the work contains a comparative analysis of the most famous horror films and remakes. Using such scholarly methods as Visual Methodology Analysis by Gillian Rose, the work includes disclosure of several topics: a brief history of fear in cinematograph, film studies aspects of interpreting of fear concept in different periods of cinema evolution on the example of comparing classic movies and remakes from a history of a new age, black humor as an attempt to taking a culture of laugh and jokes into horror movies, transcoding the language of fear from literature into screen art and influence of national movie-style on the language of fear. Keywords: a movie, film, director, audience, feeling, fear, horror, atmosphere.

ЗМІСТ

Вступ.....	5
Розділ I. Коротка історія страху в кінематографі.....	7
1.1 Психологічний аналіз кінематографу жахів у працях Зігфріда Кракауера.....	7
1.2 У пошуках «формули страху»: спроба дефініції понять.....	13
1.3 Еволюція сприйняття страху і транскрипція класичних канонів на мову сучасності.....	16
1.3.1. Німий період 1920- 1930 роки.....	16
1.3.2. Нуар. Американська естетика тривоги у 1940 - 1960 роках.....	19
1.3.3. Естетизація фізичного насильства у кінематографі 1970 - 1990 років.....	22
1.3.4. Новий час: 1990 - 2010 роки.....	26
Розділ II. Кінознавчі аспекти інтерпретації страху у різні періоди розвитку кінематографу на прикладі рімейків до класичних фільмів.....	29
2.1 «Носферату. Симфонія жаху» Фрідріх Вільгельм Мурнау 1922/ «Дракула» Френсіс Форд Коппола 1992.....	29
2.2 «Привид опери» 1925/ «Привид опери» Артура Любіна (1943) / «Привид опери» Даріо Ардженто (1998) / «Привид опери» Джоел Шумахер 2004.....	32
2.3 «Ребекка» Альфред Хічкок 1940/ «Ребекка» Ріккардо Мілані 2008.....	36
Розділ III. Чорний гумор як прояв привнесення культури сміху у фільми жахів.....	39
3.1 Внесення культури сміху в фільми жахів через чорний гумор.....	39
3.2 «Родина Адамсів».....	43
Розділ IV. Транскодування мови страху з літератури в екранні мистецтва.....	46
4.1. Особливості перенесення словесності літератури у кінематографічне зображення.....	46
4.2. Книга - Стівен Кінг «Сяйво» 1977 - Фільм Стенлі Кубрик «Сяйво» 1980...	49
4.3 Книга «Франкенштейн» Мері Шеллі 1818 - Фільм «Франкенштейн» Джеймс Вейл 1931.....	51

Розділ V. Вплив національного кіностилю на мову страху, на прикладі феномену японського фільму жахів.....	55
5.1. Історичний огляд щодо використання традицій, культури та легенд у японському кінематографі.....	55
5.2. «Дзвінки 1998».....	56
Висновки.....	59
Додатки.....	62
Список використаних джерел і літератури.....	63

ВСТУП

Тема впливу суспільства та загального фону на мистецтво жаху і навпаки, є актуальною через постійну плінну атмосферу у суспільстві загалом, проте у цій сфері немає достатньої кількості досліджень. Багато питань залишаються нерозкритими у зв'язку із стрімким розвитком кіно та різних жанрів, також важливим фактором є перманентний стан тривожності у певних прошарках соціуму. На ці та інші питання на підставі аналізу кінокритичної, психологічної, наукової, літератури, блогів експертів, також порівняльного аналізу найвідоміших фільмів-жахів та рімейків до них я спробую відповісти у своїй роботі.

Вплив культурних, соціально-політичних та психологічних парадигм служить невід'ємною складовою у процесі створення кіно та побудови всередині нього відповідних конструктів.

Основною метою мого дослідження є прагнення проаналізувати зв'язок процесів у суспільстві та впливу масової культури на естетику страху і тривоги у кінематографі.

Для того, щоб поглянути на історію кіно, я обрала досить широкий розріз, починаючи з самого початку створення цього жанру. Це дало мені основу та підстави для того, щоб виявити різницю та відповідність суспільним запитам у певних часових епохах, у фільмах жанру трилер та жахи. Такий порівняльний аналіз я робитиму на прикладі трьох пар рімейків, які є відмінними за своїм сюжетом, використанням технічних прийомів та різними підходами до творчого процесу. Допоміжним інструментом у цьому аналізі мені слугуватиме методологія опрацювання візуальних об'єктів Джилліан Роуз (Visual Methodology Analysis by Gillian Rose).

Для досягнення поставленої мети, необхідно вирішити наступні дослідницькі питання:

Які засоби використовує режисер та знімальна команда?

Як змінюються інструменти за допомогою яких створюють страх та саспенс?

Як відбувається маніпуляція методами та культурно-суспільними конструктами?

Що означає поняття «страх» та яким чином він навіюється штучним методом?

За допомогою яких художніх засобів та режисерських прийомів навіюється страх аудиторії.

Яким чином змішування жанрів дозволяє змінити сприйняття страху у кіно?

Чи страх в кіно вимагає додаткової роботи над первинним текстом в контексті адаптації?

Наскільки важливу роль для створення а також і сприйняття фільмів-жахів відіграють національні та культурні особливості факт походження літературного твору-першооснови?

РОЗДІЛ I

КОРОТКА ІСТОРІЯ СТРАХУ В КІНЕМАТОГРАФІ

Фільмографія (за режисерами) Літературний огляд: Фрідріх Мурнау, Роберт Віне, Фріц Ланг, Альфред Гічкок, Девід Кроненберг, Девід Лінч, Даріо Ардженто, Стенлі Кубрик, Алехандро Аменабар, Оріол Паоло

1.1 Психологічний аналіз кінематографу жахів у творах Зігфріда Кракауера

Кожному «моменту еврики», осяяння, висновку, передують ретельне теоретичне дослідження. Себто, певна опора та достовірна засаднича інформація, на якій дослідник/ця може добудовувати свої парадигми, які виникають у частині свідомості де народжуються наукові інтереси, під час процесу створення, пошуку та підкріплення інформації. Я вважаю, що така послідовність притаманна більшості наукових та дослідницьких робіт і намагатимусь досягти цього і у своїй.

На момент генерації теми даної роботи, я задала собі орієнтир - відповісти на певне питання або іншими словами – осягнути причини, вплив та поведінку великої кількості людей та їхніх уподобань, що стосуються зміни їхніх запитів відповідно до змін у культурному, соціально- політичному та психологічному інформаційно-подієвому полі. Звучить досить, можливо, навіть занадто складно, але завдання, яке так густо нагромаджене поняттями, спрощує той факт, що йдеться про конкретну та вузьку річ – фільми жахів та трилери. Якщо говорити ще більш предметно, то про існування страху у людей та його трансформацію відповідно до зовнішніх змін обставин.

Як я уже зазначала вище, кожне дослідження має мати певну аналітичну основу і моїм таким підґрунтям будуть факти з історії кінематографу, розповіді, ідеї та бачення людей, які брали участь у створенні такого матеріалу та безпосередньо задавали тенденції у жанрі трилеру та жаху.

Важливою книгою, яка дозволила мені розпочати теоретичну частину моєї роботи є «Від Калігарі до Гітлера. Психологічна історія німецького кіно»¹ німецького філософа, соціолога та кінознавця Зігфріда Кракауера, який творив у першій половині двадцятого сторіччя. Особливо зважаючи на той факт, що власне фільми жахів та похідні від них жанри беруть свій початок саме з Німеччини. Так, саме фільм «Кабінет Доктора Калігарі» режисера Роберта Віне 1920 року вважають першим фантастичним фільмом жахів, незважаючи на те, що кінострічку «**Замок Диявола**» одного з перших режисерів **Жоржа Мельєса** деякі дослідники зараховують до перших трилерів фільмів жахів. Озираючись на тогочасний стиль обробки та зйомки матеріалу, цікаво дослідити яким чином «створювали страх» та навіювали потрібні для жанру почуття при перегляді. Адже стоп-кадр, мультиекспозиція, пришвидшена та уповільнена зйомка, більшість із тих ще технічно недосконалих але стилістично зрілих ефектів, уже використовували митці наступних після Мельєса поколінь для створення жаху, психологічної напруги та фізичного дискомфорту. А Жорж Мельєс же був тим режисером-піонером, який особисто винайшов більшість з кінематографічних прийомів, які заклали інструментарій художнього кіно, у тому числі фільмів жахів.

На той час Німеччина не вирізнялася стабільною ситуацією всередині країни. У національній свідомості панувала невизначеність та розгубленість. Транслюючи цей стан на появу та розвиток такого жанру у мистецтві, можна

¹ Кракауер З. *Від Калігарі до Гітлера* [Електронний ресурс].- Режим доступу: http://www.dnevkino.ru/library_kracauer_1.html (1997)

висновувати, що фільми жахів власне не зовсім фантастика, а начебто змінене віддзеркалення реальності.

У своїй книзі Кракауер з перших сторінок пише про появу жанру та перших кінострічок на фоні тогочасних подій, які створили резонанс не тільки в Німеччині, але й у світі. Незважаючи на те, що йдеться про події локальної у часі та просторі ваги, але для виявлення першопричин виникнення цього жанру і цілої культури викликання штучних тривожних станів та страху, нам необхідно на них детальніше зупинитись. У перших десятиліттях двадцятого століття людям західної культури (локально у Німеччині) складно було уявити, що сюжети, які транслюються, можуть їх налякати. Адже багатьом здавалося, що їхнє справжнє життя набагато страшніше та тривожне. Важливо зауважити, що більшості контенту, який був присутнім тоді на екранах, притаманний розважальний зміст, а саме: американські вестерни, бойовики та комедії, тобто жанри, які виокремились в кіно найпершими. Також були присутні мелодрами та історичне кіно, які служили для народу нагадуваннями та еталонами про цінності та принципи шляхетної поведінки. Тому люди просто не були готові до сприйняття матеріалу іншого стилю.

З початком першої світової війни німецька молодь та люди загалом вірили, що таке становище додає нового сенсу у серця народу. *«Нехай вона (тобто війна) очистить наше суспільне життя як грозова буря освіжає атмосферу. Нехай вона дозволить нам знову відчувати буття життя і пробудить нас поставити на карту власне існування, як вимагає того сьогоднішній день. Мирний час більше терпіти немає сил»*² (авторський переклад).

² Кракауер З. *Від Калігарі до Гітлера* [Електронний ресурс].- Режим доступу: http://www.dnevkinno.ru/library_kracauer_1.html (1997)

Історія німецького кінематографу має свої періоди і перший – архаїчний (до 1914 року). Усі твори та стрічки, які були зняті у роки тривалості цього періоду, Кракауер називає кінематографічним непотребом. У довоєнний час німецька кінопромисловість дійсно переживала важкі часи, оскільки внутрішня продукція була настільки незначна, що не могла витримати конкуренції з іноземними фільмами, які масово транслювались в кінотеатрах. Справжнє відкриття відбулося під час війни, коли кордони Німеччини були закриті, відповідно, і всередині країни не було шляхів для отримання та розповсюдження іноземної продукції. Таким чином, вся увага культурного середовища звернулася на працю та роботи вітчизняних режисерів. Цей момент став прекрасною нагодою для тогочасних німецьких митців нарешті показати на що вони здатні. Оскільки до війни на екранах з'являлась величезна маса американських та й загалом кінострічок походженням з інших країн, дрібні та малопопулярні діячі в області фільмотворення просто не мали достатньої кількості інструментів впливу та уваги з боку публіки, яка бажала постійних новинок та шедеврів. Запит на велику кількість кінотворів з боку зацікавлених мас був зумовлений подіями та політичній ситуації всередині країни, яка з кожним роком лише погіршилась. Синхронно до погіршення соціальних умов бажання «забуватись» під час перегляду фільмів лише зростало. Німецькі режисери відчували на собі цей тиск, тому завдяки їхній праці з 1913 по 1919 рік число кінокомпаній виросло з 28 до 245. У Кінематографі сталося щось схоже на «промисловий бум», адже кінотеатри масово відкривались і власники зробили все, щоб під час перегляду та відвідування глядач відчував себе у розкішному місці. З таким підходом та вкладанням людського, творчого та матеріального ресурсу, творцям не довелося чекати довго, щоби почати пожинати плоди, оскільки прибутки були величезними. Відповідно до цього кінематограф став привертати до себе увагу з боку бізнесменів та людей з заможних колективів.

Німецьке кіно, потрапивши в руки мілітаристської влади, могло перетворитись на звичайний інструмент пропаганди. Впродовж деякого часу за

допомогою країн союзників верхівкам суспільства також вдавалось маніпулювати широкими масами, але до певного моменту. Внаслідок небажання терпіти вказівки, об'єктивізовані та безкомпромісні ідеї влади німецька інтелектуальна молодь символічно повстала та почала “говорити” мовою кіно. Звісно це було не надто сміливо, але тим не менш така реакція на дії держави спричинила резонанс в контексті творіння фільмів та творчості загалом. «Кіно стало притягувати до себе творчих та енергійних людей, які сумували за можливістю на весь голос виразити надії і побоювання, якими була переповнена епоха. Кіно здавалось їм мистецтвом, яке має змогу відкривати незвідані дороги. У кінематографі вони бачили єдиний спосіб залучити маси до можливості говорити, про істину про наболіле...» (авторський переклад)³.

Під час та після війни люди не хотіли бачити на екранах патріотичні мотиви та чужі драми. Їм хотілось плакати від сміху, щоб забувати про жах реальності. Цікава градація відбулась після війни коли зміст кінематографічного матеріалу розділився на дві групи фільмів: еротичні та історичні картини. Що стосується першого виду, то Кракауер пише: *«Сама природа потребувала того, щоб народ, який обличчям в обличчя зустрівся зі смертю та руйнацією, утвердився у своїх примітивних життєвих інстинктах, дав їм прорватися з нещадною силою. Це був природній процес»*⁴ (авторський переклад). Зважаючи на людську психологію, варто зауважити, що розпуста часто є несвідомою спробою заглушити відчуття глибоко внутрішнього відчаю. Фільми з еротичним контекстом були таким культурним явищем, яке зазвичай не надто афішують у публічному просторі та на державних рівнях. Натомість друга група фільмів – історична, була власне такою гордістю німецького кінематографу. Їх

³ Зігфрід К. *Від Калігарі до Гітлера...*

⁴ Там само.

транслявали у фешенебельних кварталах та для «важливих персон», такі твори були інструментом для вирішення політичних та економічних проблем.

«Будь-який творчий процес досягає того моменту, коли достатньо навіть найменшого враження, щоби злити всі елементи в одне ціле»⁵ (авторський переклад). **Ганс Яновіц** та **Карл Маєр** стали сценаристами, які привели у світ рукопис до фільму «**Кабінет Доктора Калігарі**», що був знятий **Робертом Віне** у 1920 році. Цей фільм став першим виразним втіленням естетики жахів на екрані. Варто спробувати зрозуміти причини того як і чому митці спромоглись на екранізацію такої нетрадиційної історії. Неблагополучна сім'я, служба на флоті, невдалий (м'яко кажучи) досвід відвідування лікаря (психотерапевта)... Аналізуючи біографії сценаристів, можна припустити, що в Яновіца та Маєра було достатньо життєвих потрясінь та відхилень від норми аби сфантазувати щось подібне. У процесі зведення сценарію до такого стану, щоб він задовільняв режисера, сценаристів та інших дотичних до фільму важливих осіб декілька разів були змінені ключові персонажі у цій ланці. Наприклад відомий творець **Фріц Ланг** – майбутній режисер фільмів «**Павуки**» та «**М – убивця**» мав шанс очолити знімальний процес даного фільму, проте він не зміг (оскільки трудився над іншою своєю кінострічкою) і очільником зйомок запросили доктора Роберта Віне. Згадуючи життєві обставини сценаристів, відповідно до яких був написаний рукопис до фільму, можна уявити наскільки оригінальний варіант був трансформованим для того щоб бути прийнятним на широких екранах та у свідомості народу. Масштаб змін обурило Яновіца та Маєра, але такими були реалії створення матеріалу. Після виходу на великі екрани «Кабінету Доктора Калігарі», критики почали обговорювати обсяг усіх виразових кінематографічних засобів, якими був переповнений фільм. Музичний супровід, театральна гра, поведінка, плавна зйомка камери, підписи після сцен - все було новаторським... До виходу цієї картини так не знімали та не «монтажували».

⁵ Там само.

Власне тому після виходу цього триллера середовище критиків було в деякій мірі шоковане, адже такого поєднання і використання технічних та художніх засобів раніше не робив ніхто. Приклад з історії та втілення ідей митців – експериментаторів був важливим для того, щоб оприявнити настрій мас та ситуацію в суспільстві, тобто виявити деякі з основних факторів, які супроводжували власне появу жахів. Власне відчуття страху, непевності та якогось сорому німецького суспільства штовхали лідерів мистецької сфери на створення та задоволення підсвідомих запитів публіки. У фільмі Фрідріха Мурнау «Носферату. Симфонія жаху» можна чітко побачити риси німецького експресіонізму в дії.

1.2. У пошуках «формули страху»: спроба дефініції понять

Я переконана, що у дослідженні про страх та його складові, поряд з аналізом психологічних передумов зародження кіножанрів, базованих на цій емоції, яка була проаналізована у попередньому підрозділі, не можна уникнути спроби встановити «формулу страху» у її прикласти до кінематографу⁶. Отже, паралельно з розвитком та появою нових сценаріїв для фільмів жахів та трилерів, створенням нових виразових засобів, за допомогою яких можна було б показати страх, в іншій частині світу **Джон Кавелті** та **Рік Олтман** розробляли мотиви для фільмів різного жанру, таку собі канву, за допомогою якої фільм про вбивства та розслідування можна було назвати детективом або стрічку де в головних ролях ковбої – вестерном. Пізніше вони дали назву цьому поняттю – «формули» або «ескізи». Усвідомлення фільму в певному жанрі включає в себе не тільки визначені сюжетні моделі, але й типових персонажів, характерні наративні засоби, збірка характерних тем та ідей які притаманні лише даному

6 Комм Д. *Формули страху. Вступ в теорію та історію фільмів жахів* [Електронний ресурс].- Режим доступу:https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=gAjY2EYSPHkC&oi=fnd&pg=PA5&dq=%D0%BA%D0%B0%D0%BA+%D1%81%D0%BD%D1%8F%D1%82%D1%8C+%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC&ots=sfoN5EA8C-&sig=8twfhnQqAmbGQB6dhE-zLu1Vk_Q&redir_esc=y#v=onepage&q=%D0%BA%D0%B0%D0%BA%20%D1%81%D0%BD%D1%8F%D1%82%D1%8C%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC&f=false

жанру. Але на диво цікава річ стосується саме фільмів жахів і трилерів. Такі фільми не мають або можуть не мати якоїсь конкретної «формули», певних характерних ідей та визначеними жанром персонажів, які у будь-якому місці будуть надсилати нас конкретно до індустрії жаху та його похідних. Хоррор також немає власних сюжетних моделей, зазвичай він зичить їх у драми або детективу. *«Єдине у чому проявляється унікальність фільмів такого роду, яка дозволяє класифікувати їх як єдиний жанр – це легко впізнаваний комплекс драматургічних, стилістичних, та технічних прийомів які мали б ефективно маніпулювати психологією сприйняття, використання архетипів та міфів, які присутні у масовій свідомості»*⁷ (авторський переклад). Також цікавим визначенням поняття жанру є «контракт», запропонований Ріком Олтманом. Він трактується як договір між творцем та глядачами як гарантія отримання певного роду емоцій та вражень, які несе у собі назва цього жанру. *«Фільм жахів – це не те, що транслюється, а як це транслюється»*⁸ (авторський переклад). Більшість літератури, яка історично пише про страх у кінематографі, свідчить, що саме присутність «технології страху», а не вампіра або привида або якогось чудовиська, робить просто фільм справжнім трилером або хорором. Предметами страху є соціокультурні конструкти, які з часом можуть знецінюватись або змінюватись новими. Це може бути якийсь конкретний монстр або привид або дух. Суспільство створює цих персонажів для того, щоб зменшити жах, тривогу, хаос до конкретного розміру якоїсь істоти. Так легше сприймати і взагалі це єдиний метод адекватно сприйняти всю велич страху і при цьому не зійти з розуму. Набагато легше вбити монстра, ніж боротись із всесвітнім злом без обличчя. Хорори естетизують традиційне бачення смерті та вбивства, тому виразові засоби є аж настільки важливим коли ми говоримо про фільми жахів. Американський режисер, автор успішних хорорів та трилерів, **Брайан Де Пальма** висловився з цього приводу так: *«Зі всіх жанрів фільм жахів найближче*

⁷ Копп Д. *Формули страху. Вступ в теорію та історію фільмів жахів...*

⁸ Там само.

за всіх стоїть поруч до ідеї чистого кіно»⁹ (авторський переклад). Бо кіно це про творіння, ракурси, підходи...

Продовжуючи тему естетизації речей цікавим є бачення страху майстром даного жанру канадським режисером **Девідом Кроненбергом**. Він переконаний, що основа хорошого хорору полягає у тому, що ми не знаємо як помremo. Будучи в певному роді дотичною до індустрії фільмів жахів та трилерів, я на собі відчувала це пережиття незнання, неможливість передбачення наступного моменту, бо що ми можемо очікувати від персонажа, який уособлює Диявола, або щось таке, що не піддається сфері людського пізнання та усвідомлення. Відчуття глядача дотичності або деколи навіть перебування у хаосі – це те, за що цінується фільми цього жанру найбільше. Адже світ навколо вже сотню разів впорядкований та структурований, не говорячи про конкретні речі, такі як інші передбачувані жанри. Вміння тримати на екрані хаос – це мистецтво, перед моментом осягнення якого, обов'язково треба пройти крізь всі етапи створення кінострічки. Від найбанальніших та найпримітивніших до ексклюзивних та рідкісних, які пасують виключно у певних ситуаціях, фільмах, та жанрах. Можна навіть висновувати, що в контексті монтажу, звукового супроводу та спецефектів цей жанр є найскладнішим по своїй природі зі сторони виробництва. Звісно і в даному жанрі бувають провали та невдалі стрічки, тому у подальших розділах я говоритиму лише про ті, які якось відзначились своєю винятковістю серед величезної кількості посередніх творів.

Поза всіляким сумнівом, дослідження особливостей творення фільмів-жахів не вичерпано у доступній літературі, відтак моє дослідження має актуальність. Особливо з огляду на те, що тенденції у сфері кіно змінюються щомиті, оскільки фільми беруть свій початок із глибинних та поверхневих процесів у суспільстві. У якійсь мірі будь-яке зображення, яке ми спостерігаємо у

⁹ Там само.

навколишньому середовищі є відзеркаленням світу людей, а коли мова йде про фільми, то історії у них часто виглядають як досвід, який ми переживаємо, лише із видозміненими ролями та частково зміненими сюжетними поворотами. Відтак, метою моєї роботи є встановити вплив культурних, соціально-політичних та психологічних парадигм на естетику страху у кінематографі на прикладі порівняльного аналізу класичних фільмів-жахів та рімейків до них.

Таким чином, аналіз обширної кіно-критичної літератури дозволяє стверджувати, що є потреба у переосмисленні інтерпретації страху в кінематографі, для того щоб люди адекватніше приймали фільми жахів. Це дозволить полегшити комунікацію між творцем і аудиторією. Жахи це свого роду підготовка та аналіз наслідків кризи на різних рівнях: побутовому, соціальному, психологічному. Я спробую зрозуміти страх з наукової точки зору, як не лише спосіб налякати людину, а також як підготовку до її сприйняття світу загалом та до надання можливості для аналізу ситуації, у якій вона перебуває.

1.3 Еволюція сприйняття страху і транскрипція класичних канонів на мову сучасності.

1.3.1. Німий період: витоки і розквіт «Великого німого» (1920 - 1930 роки)

Кінематограф братів Люм'єр¹⁰ знаменує собою народження кіно як такого. На перших їхніх кінопоказах у 1895 році були представлені такі короткометражки: дитина за їжею, золота рибка, яка плаває в акваріумі, гру в карти, людину, яка купається в морі, корабель який причалює, вуличну ситуацію, ковалів за роботою та стіну, яка валиться. Одним із цікавих підходів до зйомок таких сюжетів був наголос на реалістичного даного зображення. Луї Люм'єр розташовував камеру таким чином, аби вразити публіку. Наприклад, зафільмувати поїзд, який їде таким чином, щоб при наближенні до камери глядачі відчували страх та паніку, від того, що предмет у кадрі настільки швидко

¹⁰ Паркінсон Д. *Кіно* [Електронний ресурс].- Режим доступу: <https://www.twirpx.com/file/239229/>

та близько наближається до них. Загальною метою таких короткометражних сюжетів було експериментальне оприявлення дійсності за допомогою нового винаходу. Але навіть тоді, коли весь процес був начебто у підвішеному стані, окремі режисери намагались привносити щось своє, діяли так аби справити враження на аудиторію глядачів. Проте, ніхто не задумувався над феноменом кіно, як над інструментом маніпуляції людьми. Або як за допомогою фільмів та подій у них можна направляти суспільні течії та думки. Перша поява сюжетів була не більше ніж грою та сміливими пробами.

Приблизно з 1900¹¹ року кінематографісти стали розуміти, що кіно це не просто задокументовані побутові події із життя людей. Митці, які трудились у сфері кінематографу усвідомили наскільки широкий та креативний простір для експериментів з формою та змістом відкриває фільм всередині себе. Першим таким творчим експериментом була кінострічка “Подорож на Місяць” Жоржа Мельєса у 1902 році. Цей момент історії кіно важливий, оскільки при зйомці та створенні даного фільму було використано велику кількість спецефектів та різноманітних трюків. Тобто, це було першою спробою СТВОРЕННЯ кіно, а не просто оприявлення реальності, як це робили брати Люм’єр наприклад. Не менш важливим першопроходцем є фільм «Велике пограбування поїзда» Едвіна Портера 1903 року. Окрім спецефектів та всіляких вправностей з камерою, тут використали паралельний монтаж (тобто поперемінний показ двох подій, які відбуваються в один і той самий час) для того щоб посилити напругу під час перегляду.

Багато кінотеатрів почали вже свою роботу до 1910 року але справжнім відкриттям стали фільми, які почали виходити у 1912 році. Довге кіно було справжнім художнім витвором, оскільки його знімали з закладеним підтекстом, там була ідея, яка мала можливість розкриватися відповідно до подій у фільмі. У

¹¹ *Історія кіно* [Електронний ресурс].- Режим доступу: <http://www.worldarthistory.com/ua/mute-cinema.html>

цей час з'явився сюжет та багатоплановість. Такі фільми були можливістю для розкриття і винесення на загальні серйозних суспільних тем. Першим автором¹² таких творів вважається Девід Уорк Гриффіт - режисер американського походження. Його кіно стало якісним стрибком у розвитку індустрії. Його фільми були першими в історії кіно, які почали розказувати історію про ЛЮДИНУ. У сценах висвітлювали її переживання, буденні проблеми та тривоги. Це стало зовсім іншим поглядом та первинну функцію кінематографу. Він створив фільми «Народження націй» 1915 та «Нетерпимість» 1915. Вони виглядали і були насправді технічно складними картинками на серйозні теми. Саме фільми Гриффіта показали яким могутнім та впливовим інструментом вони можуть бути. Наприклад фільм «Народження націй» спричинив доволі відчутний резонанс у соціально-політичному полі. Через надто расистські погляди режисера та відповідно змальовані ситуації у стрічці.

Сполучені Штати Америки, Франція та Німеччина були основними країнами, в яких можна прослідкувати витоки кіно. Приблизно у 1914 роках, коли війна паралізувала можливість проведення знімального процесу на території Європи, Америка активізувалась та зробила стрімкий натиск на вдосконалення цієї галузі на своїх теренах. А саме в Голлівуді у штаті Каліфорнія, де клімат дозволяв проводити зйомки протягом круглого календарного року. До кінця 1920 років у Голлівуді було декілька пануючих кінокомпаній: «Юніверсал Пікчерс» та «Ворнер Бразерс»... Своїм існуванням вони поглинули менші студії, які практично не мали шансу на конкуренцію.

Перед цілковитим занепадом німого кіно у 1927 році у зв'язку із появою звукового кінематографу, фактично уже завершеним став розвиток жанрів, який створював певний поділ аудиторії. Та давав можливість розмежувати інструменти та глобальні проблеми, які використовувались для різних цілей,

¹² Андрієв А. *Гриффіт і короткий метр* [Електронний ресурс].- Режим доступу: <https://seance.ru/articles/griffith-shorts/>

напрямлених на суспільство. Найбільш популярними з них були детективи¹³, фільми жахів, комедії, мелодрами, пригодницькі стрічки та вестерни.

Важливо зазначити, що молоде покоління американців, яке прийшло до влади, творення фільмів розглядало 1920 роки як початок нової епохи і намагалися рішуче відмовитись від багатьох культурних традицій, які існували до війни, оскільки ті здавались їм застарілими. Це своєю чергою вплинуло на деякі соціально усталені норми. Наприклад, в основі цієї революції був закладений змінений погляд на питання тіла, сексу та моралі, погляд на такі речі став більш вільний та відкритий до трансформації та сприйняття. Незважаючи на цензуру на кодекс честі, який існував у суспільстві, режисери всіляко пробували його обходити, таким чином залучаючи більшу кількість публіки та фанатів.

1.3.2 Нуар: американська естетика у поліжанровому кіно (1940 - 1960 роки)

Зазвичай поняття¹⁴ «нуар» використовують коли описують певну похмуру історію, детективний сюжет чи фільм, у якому роль протагоніста відведена суворому та не надто приємному антигерою. Вперше професійно стиль нуар почали використовувати у 1946 році (думаю, що варто його відносити до «Мальтійського сокола» 1941 року, а вже розквіт жанру у повоєнний час). Порівнюючи з іншими продуктами кінематографу похідні фільми від нуару справді вражали своєю драматичністю. Зазвичай в центрі сюжету були підлі вбивства, порочне кохання та інші мелодрами. Те, що така течія на фільми з конкретними сюжетами розвинулась у післявоєнний час - не випадковість. Насправді це така собі реакція на наслідки Другої світової війни.

¹³ Паркінсон Д. *Кіно...*

¹⁴ Ринк О. *Анатомія кіно: З чого складається нуар* [Режим доступу]. – Електронний ресурс: <https://vertigo.com.ua/about-noire/>

Коли американські солдати повертались додому з Європи, їх зустрічали самі розчарування. До прикладу, по приїзду додому вони дізнаються, що за час поки їх не було, жінка зраджувала, партнер або друг проміняв його на іншого, і загалом саме суспільство виглядало не достойним того, щоб заради нього жертвувати своїм життям. Про це писав кінокритик Пол Шредер.

У 1920 - 1930 роки відбулася хвиля масової еміграції німецьких експатріантів в Америку. Серед них була велика кількість кінематографістів єврейського походження, які привезли в Голлівуд естетику німецького експресіонізму. Такий похмурий та контрастний стиль в результаті став візитівкою американських кримінальних мелодрам. Фільм «М – убивця» Фріца Ланга, він став першим, який формально можна було вважати «знятий у стилі нуар»

Найвиразніший час популярності кінострічок цього жанру припадає на 1940 - 1950-і роки. Головними режисерами, які працювали у цьому стилі був Альфред Хічкок, Отто Премінгер, Майкл Кертіс, та ін. Саме ці творці достойні уваги, адже вони були унікальними на час, коли творили свої картини. Альфреда Хічкока називають «королем саспенсу»¹⁵. Така атмосфера створюється з допомогою порівнянь різних прийомів: особливості зйомки, музика та звуки, антураж кадру, гра акторів та режисура. Отто Премінгер виступає загальноприйнятим майстром побудови мізансцен. Особливість його майстерності прослідковується у тому, як скрупульозно він вибудовує кадр для того, щоб максимально яскраво та справжньо передати емоції, переживання та моральні дилеми певного персонажа¹⁶. Майкл Кертіс взагалі блискучий угорський режисер, який прославився на весь світ будуючи кар'єру в Америці. Роботи Кертіса були номіновані на премію «Оскар» у п'яти категоріях: Найкраща робота художника

¹⁵ Магльована В. «Почерк» Альфреда Хічкока: Деякі секрети [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://philosophy.ck.ua/pocherk-alfreda-khichkoka-deyaki-sekr/>

¹⁶ Чорний В. Диктат ілюзій чи розплата за любов [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://cineticle.com/magazine/issue-20/otto-preminger>

- постановщика, Найкраща операторська робота, Найкращі спецефекти, Найкраща музика та Найкращий звуковий монтаж. Його колеги тоді вважали його «золотою жилою» для Warner Brothers, адже майже кожен його фільм ставав шедевром, як з технічної сторони так і зі сторони сприйняття публікою.

Велика технічно-виробнича частина фільмів залежала від певних соціальних норм та моралей. У 1930 році було прийнято Кодекс Хейса - себто довідник по «моральному» виробництву фільмів. Відповідно до якого персонажі у фільмі не могли обговорювати секс, використовувати нецензурну лексику та приймати наркотичні речовини. Зображення насилля також чітко регулювалось - сцен бійок, катувань чи перестрілок режисерам радять уникати. Так зазвичай відбувається, що на кожне правило, знайдеться той, хто спробує обійти його або придумає якийсь спосіб, щоб уникнути відповідальності та покарання за нього. На щастя чи на жаль, у той час люди були настільки налякані глобальними подіями, які відбуваються у країні та світі, що кінотворці досить лагідно підходили до процесу порушення правил та робили це акуратно.

Таким чином, щоби викликати певні емоції у глядача і створити сильну напругу під час перегляду, при цьому не порушуючи кодекс та правила, режисери звертаються до хитрощів. Вони використовували асиметричну композицію кадру, багато дзеркал і величезну кількість загадкових тіней. Для того щоб герої виглядали більш драматично, при процесі зйомок оператори використовували певні ракурси зйомки та різкі великі плани.

Говорячи про культуру таких фільмів важливо зауважити, що великою мірою цей стиль вимагає наявності характерних персонажів, деякий найпопулярніших людських архетипів того часу. В центрі історії обов'язково має бути сильний п'яниця, трохи аморальний але харизматичний герой-індивідуаліст. Проживаючи складні життєві перехрестя на пару із своїм складним характером, протагоніст рано чи пізно розуміє, що він застряг у важкій

та заплутаній історії, яка спричинена прекрасною та загадковою незнайомою жінкою. У 1930-1940 роках більшість американських чоловіків переживала антипатію до самовпевнених та незалежних жінок. Відповідно у кіно жінку зображували як фатальну зрадницю, яка самотійно могла все підлаштувати.

Щодо інших важливих в нуарі персонажів, то варто пам'ятати про продажних поліцейських, підлих багачів та недолугих дрібних злочинців.

1.3.3 Естетизація фізичного насильства у кінематографі 1970 - 1990 років

Починаючи з 1970 років на ринок світового кінематографу заходять нові режисери¹⁷ та стилі з Латинської Америки, Африки, Азії та Австралії. Одним із найвідоміших американських режисерів був Сем Пекінпа зі своїм екзистенційним драматичним трилером «Солом'яні пси», який зазнав жорсткої цензури. Своєю появою цей фільм спричинив велику полеміку серед певного кола активістів. Режисерата сам фільм звинувачують у надмірній експлуатації насильства. Проте сам він пояснює це тим, що таким був запит ринку. Також, проти Пекінпи «об'єдналось»¹⁸ коло феміністок, які звинувачували його у зневажанні жіночності, прав жінок та своєю діяльністю охарактеризували його тавром «сексиста».

Стенлі Кубрик - американський кінорежисер, який талановито працював у різноманітних жанрах, вартій виокремлення зі своїм фільмом-екранізацією «Механічний апельсин». Фільм був надто актуальним на момент своєї появи, адже головним героєм є представник жорстокої молодіжної субкультури, який своєю аморальною поведінкою та діями естетизує насильство, власне що і робить його роль екстраординарною. Це виступає таким відзеркаленням моди на

¹⁷ Паркінсон Д. *Кіно...*

¹⁸ Інтернет-форум [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://kinanet.livejournal.com/998853.html>

приналежність до «крутих банд», яким море по коліна. Ця екранізація¹⁹ Кубрика відзеркалила багато трансформаційних процесів у суспільства, які були непомітними, доки їх не зобразили і не почали обговорювати.

В Африці кінофільми випускались в кінці 1980. Найрозвиненіша кінопромисловість на континенті була в Єгипті. У 1920 роках її назвали «Голівудом на Нілі». Проте європейські держави, які контролювали велику частину Африканського континенту, не підтримували місцеве ремесло, тому на жаль, більша частина фільмів, які транслювалися в африканських кінотеатрах була завезена з Америки, Франції, Індії та Гонконгу. Починаючи приблизно з 1965 деякі фільми тої місцевості почали набувати актуальності та пробивались на світовий ринок. Оскільки вони починали віддзеркалювати суспільні травми та піднімати тему глибоких тривог пересічних людей. До прикладу однією з центральних тем творчості того часу режисера з Сенегалу Сембен Усмана була конфліктна ситуація між місцевими традиціями та сучасним суспільством. Аналізуючи, розуміємо, що тут йдеться про біль та тривогу, яка торкається суспільства. Оприяття важливого та підтримка людей, а не маніпуляція їхніми травмами.

Австралійський та Новозеландський кінематограф випускав свої творіння у такому стилі, наче хотів кинути виклик Голлівуду. Показати, що вони можуть більше та достойні бути на рівні з ними на просторах світової кінематографічної культури. При зйомках австралійці сильно поклалися на свій історичний фон для того, щоб актуалізувати проблеми сучасності та направити увагу суспільства безпосередньо на них.

¹⁹ Каверін А. *Між мораллю і примусом. Механічний апельсин Берджеса* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://litakcent.com/2018/05/09/mizh-morallyu-i-primusom-mehanichniy-apelsin-berdzhesa/>

Канадський кінематограф збіднів через частковий переїзд у Голлівуд. Якби не кінострічки Девіда Кроненберга, то важко було б навести ще якісь достойні приклади.

Індійська кіноіндустрія насправді має величезну кількість ресурсів для підтримання та проведення знімальних процесів. Цікаво, що деякі Індійські режисери такі як, Шьям Бенегал та Мрінал Сен, провідні на певний момент, відзняли ряд картин, які своєю появою провокують та виносять на показ внутрішні соціальні проблеми. Вони навіть з успіхом були представлені на деяких кінематографічних світових фестивалях. І спричинили певний резонанс своєю появою. Проте сама індійська публіка не була зацікавлена у цьому. Навпаки вони прагнули «рожевого» зображення та традиційних музичних стрічок з виробництва Боллівуду.

Гонконг спеціалізувався на гостросюжетних бойовиках, які були присвячені бойовим мистецтвам з участю Брюса Лі. Але здебільшого такі фільми несли в собі суто розважальну мету. І оприявнюючи щось у них, певне явище набувало шаленою популярності у світі. Як кунг фу, наприклад.

Щодо Китайського кінематографу, то на початку 1980 відбулося умовне друге його народження. Адже до цього креативна сфера фільмотворення перебувала під жорсткою політичною цензурою влади. У зв'язку з цим режисери могли експериментувати з дуже обмеженою кількістю технічних інструментів: зміна кольорів, оригінальне зображення та певний виклик соціальним та культурним традиціям. З головних суперечливих тем в Китаї домінували роль жінки в суспільстві, де домінують чоловіки та питання про вплив комуністичної ідеології на особистість.

Японський кінематограф набув справжнього успіху у 1998 році, коли на екрани вийшов фільм «Дзвінок», де головним нарративом була стародавня японська легенда про Юрей. Японці вважають, що такий дух уособлює душі померлих родичів та друзів, які повертаються у світ живих, щоби “завершити незавершене”. Деякі з азіатських фільмів були настільки жорстокими та моторошними, що глядачі просто посеред показів були вимушені покидати залу. Адже для психіки європейців та американців азіатські наративи, міфологія та легенди, були просто жорстоким трактуванням такої іншої повсякденної реальності. Психологічний трилер відомого режисера та головного майстра азійський жахів Кієси Куросава «Зцілення» вважається шедевром цього жанру. Хоча сам по собі, фільм не містить наявності привидів чи духів, це про людей, з нестабільним психічним станом. Тобто не обов'язково потрібно використовувати лячні звуки чи моторошними костюмами і вражаючим гримом, людські історії можуть бути найстрашнішим нарративом²⁰.

Якщо б говорити про існування фільму жахів чи трилера на просторах, де панує соціалістичний устрій, то важко знайти та підібрати якісь приклади. Адже держава, де «завжди все добре», не могла дозволити собі знімати та транслювати фільми з тривожними чи проблемними сюжетами. Щоб ненароком не посіяти у свідомості народу якоїсь непевності чи відчуття нестабільності.

Французький кінематограф цього періоду теж здійснив певний стрибок у переусвідомленні знімального та творчого процесу. Поль Шаброль - один з режисерів нової хвилі, вступає у коло своїх колег та починає творити зовсім по новому. Шаброль шукав баланс між художньою новизною та комерційним потенціалом. Його вважають одним із найбільш плідних постановників ХХ століття. Особливості його підходу можна ясно споглядати у трилерах та детективах, де йому вдавалось тонко та приховано осмислювати темну та

²⁰ Публікація на Vogue [Режим доступу].- Електронний ресурс:
https://www.vogue.ru/peopleparties/cinema/samye_krasivye_yaponskie_filmy_uzhasov

смертоносну сторону людської натури, яка приховується за покровом буденності. Шаброль наче скульптор знімав²¹ цей суспільно створений штучний шар, який притаманно нарощувати людям, і показував жахливу справжність буття людських створінь.

1.3.4 Новий час: 1990 - 2010 роки

Справжнім відкриттям та дещо новим поглядом на психологічний трилер та процес його творення, стала поява іспанського кінематографу (каталонської школи). Де діяльність персонажів у сюжеті вийшла на зовсім інший рівень взаємодії. Такий підхід та певного роду прогес можна відслідкувати у фільмах «Невидимий гість» Оріола Паоло та «Відкрий свої очі» Алехандро Аменабара. Починаючи з процесу підбору акторів та вибудовування рекламної кампанії, де акцент ставився на актуальності для молоді, для чого власне і підбирали акторів «на слуху», продовжуючи сюжетними дилемами всередині фільмів - ці приклади є оприявненням новітньої епохи. Схеми роботи у цій галузі, які були актуальні декілька років назад, вже не будуть працювати для свідомості сприйняття сучасного глядача. У картині «Невидимий гість» композиція кадру побудована таким чином, що переглядаючи фільм, глядач буквально стає свідком, того що відбувається у кадрі. Такий підхід присутній також і у кіно «Відкрий свої очі», тут режисер намагається створити «ефект залучення». Такого стану можна досягати за допомогою деталей: дзеркала, закадровий голос, деталі, які відомі лише глядачу. Маніпуляція «присутністю» спостерігача стала справжнім

²¹ Клод Шаброль. Автор нової хвилі [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=303371>

проривом²² у жахах та трилерах, від чого їхній психологічний вплив²³ ставав більш насиченим.

З появою фільмів нового часу, новим трендом став підхід та орієнтація на молодь. Першими режисерами які працювали у такому напрямку стали Френсіс Форд Коппола, Мартін Скорсезе та Стівен Спілберг. Вони отримали спеціальну кінематографічну освіту засновану в «одній школі», тому склалось так, що з режисуванням та виходом їхніх фільмів започаткувалася зовсім нова ера фільмів блокбастерів.

Як я вже зазначила, великий наголос творці робили на те, щоб продукти кінематографу зацікавлювали молодь. Відповідно, починаючи з 1990 головною метою Голлівуду полягала у тому, щоб задовольнити запити юної аудиторії, але при цьому не розчарувати більш старших глядачів. Але кінокомпанії не змогли залишитись на золотій середині та на жаль, кінострічки виходили буквально перенасичені насиллям, сценам з сексуальним характером та бойовиками і у відповідь отримували обурення глядацької аудиторії. Через це продюсери прийняли рішення повернутись до тематики «старого доброго кіно». Це було поверненням до романтичних комедій «золотого століття» Голлівуду. Тут можна прослідкувати популяризацію тенденції про запит «сімейного кіно».

Поза всіляким сумнівом, дослідження особливостей творення фільмів-жахів не вичерпано у доступній літературі, відтак моє дослідження має актуальність. Особливо з огляду на те, що тенденції у сфері кіно змінюються щомиті, оскільки фільми беруть свій початок із глибинних та поверхневих процесів у суспільстві. У якійсь мірі будь-яке зображення, яке ми спостерігаємо у

²² Петкау А. *Кінопрем'єра «Невидимий гість»* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://xn--80atdujec4e.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/articles/675/i244253/>

²³ Севастеєнко А. *Дискурс «ванільного неба» як досвід онейричної кіноідентифікації* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-vanilnogo-neba-kak-opyt-oneyricheskoy-kinoidentifikatsii-na-materiale-filmov-otkroy-glaza-alehandro-amenabara-i-vanilnoe-nebo/viewer>

навколишньому середовищі є відзеркаленням світу людей, а коли мова йде про фільми, то історії у них часто виглядають як досвід, який ми переживаємо, лише із видозміненими ролями та частково зміненими сюжетними поворотами. Метою моєї роботи є встановити вплив культурних, соціально-політичних та психологічних парадигм на естетику страху у кінематографі на прикладі порівняльного аналізу класичних фільмів-жахів та рیمейків до них. Використовуючи методологію опрацювання візуальних об'єктів Джилліан Роуз (Visual Methodology Analysis by Gillian Rose).

РОЗДІЛ II

КІНОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СТРАХУ У РІЗНІ ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ КІНЕМАТОГРАФУ НА ПРИКЛАДІ РІМЕЙКІВ ДО КЛАСИЧНИХ ФІЛЬМІВ

2.1 «Носферату. Симфонія жаху» Фрідріх Вільгельм Мурнау 1922

На перший погляд здається, що початок фільму²⁴ взагалі не претендує на жанр жаху чи трилеру. Це очевидно адже сучасне глядацьке сприйняття стало більш загартованим та пристосованим до сприйняття «страшного» чи несподіваного. Адже кожного дня трансформуємо наші переживання у стрес, до якого звикли. Відповідно режисери та митці сьогодення намагають вражати та наче стрибати вище за себе, аби завоювати симпатію та умовну залежність глядача.

Сторона твору (Site of Image Itself) Кінокартина слугує екранізацією про найвідомішого вампіра в історії - графа Влада Дракулу. Споглядаючи зовнішність героїв у фільмі можна сказати напевне, хто лякає, а хто боїться. Помітною також є гра з зображенням. А саме наявність тіней, похмура картинка, тьмяні кольори та темнота загалом. Така темнота, щоб у когось злого, в нашому випадку Дракули була можливість з неї виринути. Особливою для жанру є також постановка картинка, адже при перегляді складається враження, що вона буквально рухома. До прикладу, тінь «монстра» плавно переходить з одного кадру на інший, до того ж досить рідко з'являється по центрі екрану.

²⁴ Савочкін Д. Рецензія на фільм «Носферату. Симфонія жаху» [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.ekranka.ru/film/237/>

Сторона виробництва (Site of Production) Це перша екранізація роману Брема Стокера проте, Мурнау не зміг отримати офіційні права на неї і через це змінив назву «Дракула» на «Носферату», також змінивши дещо всередині сюжету. Не дивлячись на це фільм вийшов повноцінним продуктом та навіть вважається класичним прикладом.

Сторона аудиторії та її сприйняття (Site of Audienicing) Лише вмикаючи фільм, ми одразу розуміємо, що наявний якийсь таємничий персонаж, який щось замишляє але що саме - не здогадується ніхто з героїв. Сам цей персонаж виглядає моторошно та лячно. Але аналізуючи це крізь призму сучасності, здається, що грим та костюми настільки акуратні, що це якось не корелюється з поняттям злого та жахливого. Натомість, деякі з деталей сильно але водночас достатньо гіперболізовані та підкреслені. В основі історії фільму закладена романтична історія, на якій впринципі зав'язані найважливіші сюжетні повороти. Можливість втраченої любові чи найголовніше у цьому фільмі, так само як і в наступному. Присутньо багато натяків на розпусту але в той же час, жіноче чи чоловіче тіло зовсім не є сексуально об'єктивізованим. Природа зображена мальовничо і справжньо але без художньої чи креативної гіперболізації, як в сучасних фільмах. Готичні декорації та гірські й лісові пейзажі - це найчастіший фон для подій у фільмі. Фільм націлений на уважного глядача, який читатиме та задумуватиметься про деталі.

«Дракула» Френсіс Форд Коппола 1992

Сторона твору Кіно починається з вбивств, крові та фізичного насильства. Увага дуже акцентується на кров. Саме кров виступає найбільшою заслугою чи поразкою у цьому сюжеті. Зображення мімікрує відповідно до свого змісту, відповідно картинка або дуже похмура або пастельна та яскрава. Звуки

жаху та лякання максимально гіперболізовані, проте досить спокійно сприймаються людським вухом. Цікаво, що спецефекти не сильно корелюються з тим, що зображають на картинці. Тут страх і «найстрашніший» чи «головне чудовисько» змальований як досяжний та досить досяжний персонаж, з яким не складно вийти на прямий контакт. Є такий собі поділ на «людей» та «створінь жаху». Зображено сенси та принципи за якими живуть два світи: людей та чудовиськ.

Сторона виробництва Можна прослідкувати як доречно користають такими інструментами як «помста», «розправа». За допомогою цих інструментів вдається досить легко висвітлювати гіркоту емоцій та страждань, якими частково наповнений фільм. Цікаво як сцени фільму розділені закадровим голосом оповідача. Час від часу з'являються тіні, які також створюють багат шаровість кадру або конкретної сцени чи сюжету. Якщо б звертати увагу на деталі, то можна помітити, що навіть огидні мухи чи черв'яки виглядають дуже художньо та акуратно. Від цього здається, що використовуються досить примітивні ефекти та стереотипні костюми. Огидність хотіли зобразити як якийсь з найголовніших атрибутів саме такого страху, який притаманний цьому фільмі але чомусь виглядає не дуже реалістично.

Сторона аудиторії та її сприйняття Переосмислюючи цей фільм зі здоровим глуздом, напрошується висновок про його стереотипізацію. Фільм перенасичений клішованими фактами про вампірів, любов та слабкість жінки. Сама по собі історія веде глядача через умовне порівняння двох любовних ліній. Все зображується дуже художньо та казково. У цьому фільмі страх змальовується дуже охайним та комфортним, наче адаптованим для глядацького ока. Звуки, які мали б якось впливати на психологічний стан, навпаки здаються приємними та підходящими в конкретних моментах. Цікаво, що любов та важливість життя однаково цінна для людей та створінь страху. Щодо проблем, які турбують всіх, насправді вони однакові, страждання, робота, нудьга, туга,

любовні перипетії... Створіння з різних світів легко ведуть спільний діалог на одній мові, це досить нехарактерно для страху і взагалі, цей фільм наче створює спрощене розуміння «комунікації зі страхом». Присутня загадка та інтрига яка створює рамку очікування. Мало не єдине, що бодай якось може корелюватись зі страхом у цьому фільмі. Головний персонаж людина веде постійний діалог з самим собою, деколи в його тезах чути усвідомлені сенси і головні посили фільму. Наявні кілька сюжетних ліній, які дуже завуальовано підводять до головної розгадки фільму. Фільм великою мірою адаптований до публіки того часу, яка була готова сприймати виключно естетичне кіно. Через те, слідкуючи за сюжетом, досить тяжко пам'ятати, що це фільм жахів, адже відчувається перенасичення романтизованими сценами.

Висновок Прагнення використати технічні засоби для представлення реалістичності естетики жахів у фільми Копполи, призводить до зворотного ефекту. Коли увага глядача повністю поглинається довершеністю технічного виконання. І натомість зникає психологічна залученість сприйняття сцен. Естетика маньєризму в жанрі фільмів жахів, на мій погляд дещо недоречна, оскільки коли всі потенційно жахливі елементи пом'якшуються візуальною естетизацією, втрачається сенс та мета жанру. Що зводить роль працю режисера нанівець.

2.2 «Привид опери» Лон Чейні, Джуліан Руперт, Едвард Седжвік 1925

*Сторона твору*²⁵ Тут зло зображується не надто брутальним та огидним. Але натомість жінки та тендітність показана чітко та детально. Не розумію для чого адже немає певної чіткої межі для того щоб показати контраст. Існує лише певна якась така моторошність від присутності когось ще, власне цього привида.

²⁵ Ebert R. *Grand guignol and music of the night* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-phantom-of-the-opera-1925>

По-суті, це найголовніше джерело страху у цій картині. Жінок висвітлюють як занадто ніжних та наївних створінь. Хоча може це для того, щоб показати полярність любові? Поклоняються жіночій чистоті? Образ чи архетип жінки яка може бути врятована тільки чоловіками, вона слабка і безпорадна. костюми лебедів на танцівницях. Взаємна любов здатна повернути сюжет та зробити прорив. Фантом носив маску і до моменту поки її не зняли, це створювало додаткову інтригу. Момент оприявлення лица привида був справді страшний та неочікуваний. Згодом з'являється протиставлення потворності до краси. Неприйняття соціуму через таку потворну зовнішність. Сюжет приводить нас на бал-маскарад і це сприймається як певна гра, хто вгадає, а хто ні.

Сторона виробництва Помітно, що у таких старих фільмах музика є надзвичайно ритмічною та веселою на початку фільму. Події відбуваються одночасно кількома сюжетними лініями і це видається якимось трюком режисера. Наче споглядаючи буденні та звичні для людей речі, ми та наша увага буде максимально віддалена від думок про те, що нас можуть налякати чи статися щось погане. І в момент після комфортного діалогу з'являється сцена з моторошними звуками та з таємничою постаттю. Постійна тривога, додається також через активний музичний супровід. Протягом всього фільму деталі були акуратні та чисті а під кінець з'явилась огида та відраза. Тобто грим вже не такий ідеальний і костюми. Наче хотіли показати, що все пішло не по плану.

Сторона аудиторії та її сприйняття Головні герої акцентують увагу та діалоги на очікуванні чогось страшного, того, що неможливо передбачити. Вони відчують це існування чогось вищого за себе за спиною, і від того не можуть жити в спокої та безпеці. Цікаво, що більшість персонажів з фільму, ніколи не бачили привида та головного злодія але все одно вважають його найбільшим злом. Навіть не спробувавши побороти його... Страх невідомого паралізує.

Сторона твору У фільмі²⁶ присутньо багато символів²⁷ і фізичних речей, які тримають за собою важливу історію чи цінність. Людям дають дуже життєвих та природних рис, заздрість...Символічність супер виразна. Ангели... Архетип Бога, ангела, на кого можна уповати та сподіватись. Цікаво, що любов ніколи не змінюється, вона стає тільки більш естетичною і більш захоплюючою. На неї не посягають? Страх активно взаємодіє з головною героїнею. Привид опери першоперсії цього фільму наділений такими рисами, за допомогою яких його можливо відокремити від людей, і збільшити таким чином силу його впливу. А у цьому фільму привид об'єктивований та чарівно-заворожуючий. Страх маніпулює тут за допомогою інших інструментів. Цікаво, що тут є поняття умовного рубежу. Тобто головним героям надається вибір від якого залежить яким шляхом протікатиме їхнє подальше життя. Зазвичай такі вибори мають величезний вплив на внутрішні світи та реальності фільму. У такі моменти антагоністи чи протагоністи мають обирати чи йти в а-банк чи щось зовсім протилежне. Забагато натяків на сексуальність. Протиставлення чистоти до бруду. Дівчина в білому - підвал з пацюками. Головний злодій знімає свою маску не зі свого бажання і тут проявляється мода до фізичного насильства. Жорстокість та агресивна маскуліність дає про себе знати. Найзліший герой як ляльковод своїми вказівками керує розвитком подій і дає вказівки. Смерть і вбивство через непокору вищому злу. Його високості. Цікаво, що тут ця високість страждає і наділена такими ж якостями як і звичайна смертна людина.

Сторона виробництва Картинка максимально естетична. Декорації та деталі костюмів підібрані дуже ретельно, аж настільки, що видають свою фальшивість.

²⁶ Erebort R. 'Phantom' merits a look, but don't bother listening [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.rogerebert.com/reviews/andrew-lloyd-webbers-phantom-of-the-opera-2004>

²⁷ Bradshaw P. *The Fantom of the Opera* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.theguardian.com/film/News Story/Critic Review/Guardian Film of the week/0,,1370099,00.html>

Сторона аудиторії та її сприйняття Помітно якою важливою складовою цього фільму є гумор. Зазвичай поєднання дотепності та страху у фільмах не вінчаються успіхом, як наприклад серія фільмів новітнього часу «Дуже страшне кіно»²⁸. Помітна різниця в сучасних фільмах. У старих фільмах зазвичай не акцентують увагу глядача на другорядних особистостях. Але у більш сучасних фільмах і також тут, деякі з таких героїв допомагають знаходити поворотний момент у сюжеті. Феномен легенд та місцевих казкарів вони як і в суспільстві навіюють страх та очікування. Цікаво, що переглядаючи і аналізуючи своїм сучасним мозком рімейки, то починаю розуміти, що ж саме відбулось у фільмах оригіналах.

Висновок Помітний акцент на використанні прийомів з мелодраматичного жанру, дає можливість побачити, що метою роботи Шумахера, точно не було налякати глядача. У фільмі Шумахера відчувається компроміс викликаний комерційним інтересом який полягає у тому, що режисер прагне мелодраматизувати історію, вносячи надто багато людських рис у зовнішність персонажів «сторони зла», які викликають емпатію у образі головного героя, який насправді є вбивцею і маніпулятором. Разом з тим слід відзначати як певну новацію привнесення гумору у фільм, який за жанром є чистим триллером. Це дуже ризикований прийом, оскільки він може розмити адресні відчуття глядачів. Тому більшість з режисерів уникають такого поєднання. Наприклад в такому фільмі як «Дуже страшне кіно» гумор синтезований із жахом, знижує якість фільмів. В даному випадку можна сказати, що гумор Шумахера додає художньої цінності фільму. В один час залишаючись в межах триллера, в той же час виходить за його границі, перетворюючись на мелодраму з елементами тривоги. Відтак, ми розуміємо, що завдання налякати глядача не було головним для

²⁸ *Scary Movie* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.imdb.com/title/tt0175142/>

режисера. На цьому можемо висновувати, що маємо справу з поліжанровим фільмом.

2.3 «Ребекка» Альфред Хічкок 1940

Сторона твору Тут історія²⁹ тримається на спогадах і минулому про які не можна говорити, бо вони сумні та неприємні. Кімната місіс Девінтер. Одразу вступає в гру персонаж який створює відчуття напруги. Це історія про дім. І цікаво коли є загадка, така як тут наприклад закрила кімната. Прислуга тисне на головну героїню. Всюди слідує за нею тінню. Маніпуляція та газлайтинг. Створено певний образ, ідеал. деталі образу всюдисущі. Надокучливий голос який постійно нагадує що треба робити. Одержимість жінкою, ідеєю? Це не про любов а про ненависть. Невидима злодійка створила прірву між нею і всіма іншими, саме тому вона була такою бажаною. Патологічний конфлікт між тим, хто завдає шкоди, болю і жертвою.

Сторона виробництва В оригінальному варіанті головним нарративом була історія про юну та наївну Попелюшку, яка опинилася у чарівному замку, тобто сюжет був стопроцентною мелодрамою. Проте потрапивши під вплив та робочий процес за методами Хічкока, твір перестав мати на меті головним чином висвітлити драматичні романтичні події між кількома персонажами. Він ж перетворив цей сюжет у похмуру готичну історію зі своїми скелетами в шафі, додавши ефектних та масштабних спецефектів та чудових акторів. Попри напружену конфліктну ситуацію через неспівпадіння бачень загальної концепції кіно куратора зйомок та самого Хічкока, під час знімального процесу було багато непорозумінь і як наслідок, деілька відтермінувань, які певної мірою підривали

²⁹ Смірнов А. *Ловушка для Золушки* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.lumiere-mag.ru/lovushka-dlya-zolushki-rebekka/>

ентузіазм команди та акторів. Проте, Хічкоку все одно вдалось відзняти весь матеріал максимально на свій лад.

Сторона аудиторії та її сприйняття Ретельно працюючи над сценарієм, спецефектами та несподіваними сюжетними поворотами, Хічкок намагається приділяти увагу ролі глядача. Він сподівається, що спостерігач може брати активну участь під час перегляду фільму, використовувати силу уяви для додумування сцен. Наявність ситуацій де ми як глядачі залишаємось один на один з персонажами та їхніми секретами, змушує нас відчувати себе цінними хранителями чужих таємниць, такий підхід сприяє більшій заангажованості під час перегляду та сприйняття кіно.

«Ребекка» Бен Вітлі 2020

Сторона твору Інтерпретована історія³⁰ не несе в собі якогось особливого ентузіазму чи різниці порівняно до рімейку. Сюжетно змін ніяких не відбулось, все виглядає досить сухо та без змін. Містична складова та відчуття саспенсу майже не простежується у подіях всередині фільму. Так само як і любовна лінія, вона існує і відбувається але на жаль, майже ніяких особливих відчуттів така екранізація не викликає. Складно до кінця висновувати чи це мелодрама чи трилер.

Сторона виробництва Споглядаючи зображення, загальне враження переконує, що деталі виглядають естетичними та правильно підібраними під жанр та епоху часу. Але коли розглядаєш детальніше, то помічаєш, що забагато сучасності, в одязі, у поведінці та розмовах. Для багатьох рімейків це доречно, може навіть й для «Ребекки» але в такій інтерпретації у якій вона зображена у

³⁰ Горячок К. *Рецензія на фільм «Ребекка»* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.kinomania.ru/article/59731>

цьому фільмі, фільм не здобуде більшою слави чи прихильності ніж рімейк 1940 року.

Сторона аудиторії та її сприйняття Разючою різницею порівняно з фільмом Хічкока є поведінка та взаємини між головними персонажами. Таке враження, що деякі з героїв взагалі грають протилежну до своєї ролі поведінку. Наприклад, у фільмі Хічкока майбутня жінка головного героя зображено тендітно та невпевнено, а тут героїня наче намагається заволодіти його інтересом та симпатією, аби пришвидшити чи удостоверить подальшу наявність романтичних стосунків. Загалом персонажі досить жорстоко зображені порівняно з першофільмом. Здається, що їхню сутність просто підсилили на декілька показників, де було невдоволення - тепер лють, а де була симпатія - хіть. Через таку гіперболізацію, при порівнянні, фільм та персонажі у фільмі Хічкока здаються простішими та наївними.

Висновок Багато який прийомів застосовуються в Ребеці 1940 вперше. Власне саспенс - тривожне очікування чогось невідомого, таке штучне викликання почуття тривоги перед невідомістю, яке не розв'язується в сюжеті до останнього. Хічкок віртуозно зумів викликати величезний спектр тривожних станів глядача, не вдаючись до прийомів буквального зображення насильства та жорстокості. Коли я переглядаю цей фільм, навіть не помітила, що у ньому немає кольору, бо творцями були правильно розставлені акценти і для сприйняття монохромна естетика картини добре пасує до цього фільму.

РОЗДІЛ ІІІ

ЧОРНИЙ ГУМОР ЯК ПРОЯВ ПРИВНЕСЕННЯ КУЛЬТУРИ СМІХУ У ФІЛЬМИ ЖАХІВ

3.1 Внесення культури сміху в фільми жахів через чорний гумор

В історії світового кінематографу³¹ присутньо багато прикладів комедійних жахів, які по-особливому впливають на глядача. Часто такий стиль використовується у мультиплікаційних екранних мистецтвах, це свого роду перетворює мультфільм, як ми всі звикли сприймати, продукт для дитячої аудиторії у повноцінне явище для сприйняття дорослих під час їхнього дозвілля також. Як для класичних фільмів жахів (тих, що лякають, вводять у відчуття тривоги, підвищують стан агарофобії) так і для комедійних жахів, та мультиплікації у цьому напрямку, обов'язковим атрибутом є “формула страху”, яка завдяки своїй наявності автоматично надає фільму якість та професіоналізм.

З психологічної точки зору, я вважаю, що кіно жахів-комедія лише посилює одну з основних функцій³² цього жанру - за рахунок вивільнення емоцій певна маніпуляція підсвідомим глядача (необов'язково у негативній конотації) за рахунок чого, творці фільму мають величезну можливість вкласти чи нав'язати певну теорію у наше глибинне несвідоме. “Комічне стоїть наче на одній горизонталі з трагічним та високим, ідеальним та незмінним і належить до числа фундаментальних естетичних понять”. Коли я помітила доречність, звісно лише у якісно знятих фільмах, протиставлення комічного - трагічного чи

³¹ Худаєдрова Н. *Комічне і сміх в історії світової естетичної думки* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-philosophy-2012-2/6-khudavedrova.pdf>

³² Кузєбна В. Усик Л. *Стилістичні особливості чорного гумору (на матеріалі мультиплікаційного фільму Родина Адамсів)* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://novafilolohiia.zp.ua/index.php/new-philology/article/view/505/477>

жахливого, я зрозуміла, що наявність цих компонентів абсолютно гармонійно доповнює один одного. Так само як жахи і трилери часом відображають глибинні процеси в суспільстві та саме вони зображені для сіяння певних думок та закладення “нового бачення”, таким самим чином і категорія комічного відображає протиріччя життя у суспільстві³³, певні людські недоліки. Тому аналізуючи феномен цих двох явищ, я розумію, що їх використання водночас може мати дуже сильний вплив на підсвідомому рівні глядача. Також зауважу, що історія розвитку поняття “комічного” показує, як притаманні йому інструменти впливають на людину. Зачасту під час насмішки чи висміювання чогось, людина відчуває свою вищість, чи то над іншими особами, чи над своїми не до кінця прийнятими (негативними) рисами, зовнішності чи характеру. Візуалізуючи собі процес побудови, перетікання чи сприйняття сюжету, можна уявити наступний ланцюжок реакцій: аудиторію лякають, ставлять у незручне для неї становище, змушують відчувати себе “нижчими”, адже у ситуації дискомфорту будь-якій людині складно почувати себе впевнено та сміливо, у наступний момент все напруження, яке набувається дискомфортними ситуаціями та інструментами, які використовують у жахах, знімається, за рахунок висміювання, насмішки чи простого жарту. Це виглядає як штучно-створені емоційні качелі чи американські гірки для вашої підсвідомості. Таке розгойдування від невпевненої мізерності до відчуття “короля гори”, бо водночас вам було страшно і смішно, і ви зрозуміли жарт, змушує вас відчувати себе сильними, наче ви пережили якесь потрясіння але змогли вибратись з цього “замкнутого кола”. Складно кількісно описати але вивільнення емоцій, яке відбувається паралельно з переглядом, здається перетікає удвічі інтенсивніше, адже увага та інструменти, які використовує кіно, водночас впливає одразу на ряд основних емоцій: радість, здивування, сум, гнів, страх і огиду. Розумію, що індивідуальність та особистий досвід надто сильно впливає на сприйняття мистецтва певної особистості, але ідеальний перцептивний ланцюжок під час

³³ Медведєва А. Місце і значення чорного гумору в кіно. Особливості його відтворення [Режим доступу].- Електронний ресурс:
http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/787878787/1106/UNESCO_36.pdf?sequence=1#page=86

споживання такого типу екранного продукту, працює схожим чином, у безлічі фільмах та мультиплікаціях.

З появою жартів та їхньої стереотипізації своєї актуальності набуло явище “чорного гумору”³⁴. На межі 19-20 століття цей феномен перекочував у сферу кіно. Оскільки набутком такого явища зачасти є жарти “за межею дозволеного” - мистецтво було ідеальним майданчиком для використання, перекручування чи висміювання різних життєвих ситуацій під мантиєю “чорного гумору”. Кіно як і багато інших видів масової культури дав можливість для “легшого” сприйняття табуйованих тем (смерть, насильство, небезпечні захворювання, релігійні догмати та нівелювання загальнолюдських цінностей) і принаймі можливості їхнього обговорення, хоч і в рамках продукту творчості. Це надає свободу, шанс для висловлення і незаангажованого політикою, релігією, капіталізмом, соціумом, їхнього майже оригінального стану. Природа чорного гумору дозволяє людям сміятись з несмішного, серйозного. Щось усталене суспільством чи владою чи церквою, переважно носить у собі контролюючий та організуючий характер. Часто відповідність стандартам та умовленим правилам вводить людей у суспільстві у стан тривоги та постійної відповідності нормам. Внаслідок відхилення від цього, певні особи вибиваються з загальної маси та відчувають на собі тиск інших та деколи навіть осуд зі сторони самих себе. Це сприяє зростанню рівня стресу. Недавно прочитала визначення, що такий гумор, чорний та насмішливий слугує своєрідним “щепленням від справжньої агресивності”. Оскільки гумор та сміх у більшості випадків допомагає побороти страх та знизити рівень напруги, це служить дуже зручним суспільним інструментом.

Можна навести приклад неймовірної кількості збільшення появи стендап-шоу, зокрема в Україні за останні роки. Різні види, підвиди, безліч коміків, які вже давно відійшли від тривіального формату КВН або Comedy Club та почали

³⁴ Усачева О. *Жарт-простір: серйозно про несерйозний чорний гумор* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/projects/gumor-chornogo-koloru/>

створювати нові і прогресивні сценарії. Більшість таких шоу доступні на платформі Youtube, це одна з основних аудиторій таких медіа проявів. У коментарях під величезною кількістю опублікованих відео, формуються гігантські “табори” людей, які обговорюють, висміюють, накладають свої інтертексти, використовують вже трансформовані жарти коміків. Вчені стверджують, що вищий рівень напруги в суспільстві, то більшої уваги і популярності набувають література, телепередачі та кінофільми з відповідною тематикою.

Використовування кимось чорного гумору несе у собі рису важливості, вимоги та обов’язковості бути обізнаним у всіх актуальних соціальних, політичних, релігійних трансформаціях, які завдяки своїй появі проникли у масову культуру суспільства, тим самим спричинивши резонанс серед ідей та явищ. Елементи комічного часто несуть у собі додаткове культурне та стилістичне навантаження. Вміле використання чорного гумору означає розуміння сучасної суспільно-політичної ситуації в багатьох країнах світу, невизначеність майбутнього та міжнародні збройні конфлікти. Для якісного використання такого виду гумору, недостатньо просто бути смішним чи дотепним. Тут важлива ерудованість та рівень вміння оперування своїм інтелектом. Звісно важливим фактором у перцептивному чиннику є особисте сприйняття, підсвідоме становище та готовність адресата до сприйняття повідомлення. “Виграш” тобто правильне розуміння матеріалу, який хоче донести адресант полегшує йому діяльність у випадку коли повідомлення переходить на пряму до цільової аудиторії, відповідно важливість правильно обраної публіки та її рівень готовності відіграє вирішальне значення у цьому комплексному феномені.

Для наочності свого теоретичного пояснення я вирішила розібрати відомий твір “Родина Адамсів”³⁵, який в оригінальному варіанті був популярний як мультфільм, а згодом був експериментально знятий як кінокартина.

3.2. Родина Адамсів (мультфільм 1964 року та фільм Баррі Зоннерфельда 1991 року)

Сторона твору (Site of Image Itself) Перша поява персонажів із “Родини Адамсів”³⁶ у медійному просторі, відбулася у 1964 році. На той момент історія була мультиплікацією, її трансляція відбувалась на американському телеканалі ABS. Зображення, яке транслюється у мультфільмі виглядає більш абстрактним, художньо-зображеним та індивідуальним водночас, на відміну від фільмів, у яких деталі: зовнішність героїв, костюми, грим, предмети повсякденного вжитку, макисмально наближені до такого вигляду, який ми звикли бачити у нашому реальному житті. Безліч “аморальних” речей, які слугували головними атрибутами мультфільму “Родина Адамсів”, таких як костюми, зовнішність героїв, декорації, тобто пейзажі, ландшафт та дизайн місця проживання персонажів, виглядали абсолютно нормальними та подекуди навіть кумедними у контексті того, що це було намальованим а не “справжнім”. Тому можна стверджувати, що не лише гумор дозволяв такому творові існувати але й форма у якій історія подавалась глядачеві. Картина Баррі Зонненфельда “Родина Адамсів” у якості фільму з реальними персонажами, яких грали живі актори відбулась у 1991 році , тоді суміш сатиричного хорору та сміху викликала неабиякий резонанс. Характер та атмосфера, яка випромінює кожен із персонажів є унікальною та дуже людською, не зважаючи на їхню моторошну та незвичну зовнішність. Родина Адамсів - це суміш зовнішніх рис, емоцій, та особистих якостей, які

³⁵ Спарк Д. *Addams Family – perfect blend of horror and comedy* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://eprints.usq.edu.au/46082/1/30-years-since-the-addams-family-hit-the-big-screen-it-is-still-the-perfect-blend-of-horror-and-comedy-172042.pdf>

³⁶ Бершей Р. *The cartoon of modern sensibility* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.proquest.com/openview/0b3764afbaea640a17022b833c35c2f3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819044>

притаманні кожному герою окремо. Хтось більш наділений добром та простодушністю, а хто сатирою, скептицизмом та чорним гумором. Попри це, в комплексі родина виглядає та відчувається гармонійною з добре продуманими сюжетними поворотами та внутрішніми взаємовідносинами. Родина Адамсів, завдяки правильному розподілу характерів серед головних персонажів, наділена можливістю доносити до глядача величезний спектр емоцій та настроїв: любов, недовіра, сатира, дружба, ставлення до чужих людей, пріоритет сім'ї, сприйняття життя із легкістю, ставлення до смерті та плинності земного існування... Така можливість висвітлення якостей, робить історію та персонажей дуже людськими та подібними до нас. Деякі персонажі стали іконами для фанатів цього мультику. Іноді у соціальних мережах я зустрічаю жарти на кшталт: "Після перегляду "Родини Адамсів": Всі ми в дитинстві хотіли бути чимось схожими на Венсдей." Зовнішність, якою були наділені персонажі, гіперболізовані риси характеру, та чорний гумор, який був притаманний усім у фільмі, чітко залишився у пам'яті, тих хто хоч раз переглянув цю картину.

Сторона виробництва (Site of Production) Головним завданням для мультиплікаторів було візуально та доступно зобразити те, що до появи картинки, себто на етапі історії у словах, можна було лише уявити у власній фантазії. Так само як і контекст чорного гумору, намальоване зображення дозволяє режисерам підіймати різноманітні болючі та глибинні теми, які хвилюють соціум зсередини, мається на увазі соціальна нерівність, дискримінація через зовнішність, стать та місце роботи, висміювання через чийсь іншність.

Сторона аудиторії та її сприйняття (Site of Audiencing) Цікавим феноменом є також ефект на глядача через сприйняття мультиплікації. На теперішній момент, більшість аудиторії вже не дивується використанню таких жартів, прийомів та поворотам сюжету з великим вкрапленням чорного гумору. Критики позиціонують "Родину Адамсів" як сімейний фільм для дітей та

дорослих. Оскільки ця картина виступає наче мостом до світу хорорів, через який можна легко і безболісно познайомитись та зацікавитись цим жанром. Також важливо наголосити, що конкретно цей твір закінчується позитивним фіналом, а у повноцінних фільмах із жанру жахів таке буває доволі рідко. Таким чином, “маленький” глядач котрий переживаючи історію разом із головними персонажами, у процесі перегляду може бути наляканий дивним гримом, моторошною атрибутикою, “чорними” жартами але з огляду на те, що фінал картини завершується випроміненням персонажами емоцій щастя та радості від воз’єднання родини, після закінчення титрів залишається приємне враження, протилежне від того, що відчувають і думають люди котрі подивились більш традиційний фільм жахів, такий як японський фільм жахів “Дзвінки”, де використовується більша кількість об’єктивізованих та очевидних для людської психіки атрибутів та формул страху.

Таким чином, з огляду на аналіз літератури щодо використання чорного гумору у здавалось би у таких недоречних творах як фільми жахів, оприявнюється висновок про те, що насправді такий формат подачі чогось не зовсім спокійного та прийняттого для широкого загалу може бути дуже ефективним для транслявання ідей, історій та сенсів. Зокрема аморальні, огидні та незручні теми, які суспільство звикло замовчувати, завдяки розмиванню кордонів між ними мають можливість сприйматись по-іншому. Завдяки цьому автор має змогу впливати на аудиторію ефективніше, оскільки процес донесення певної інформації змінюється. Варто лише використати правильну комбінацію інструментів аби зможти провести певну маніпуляцію зі свідомістю того, хто дивиться або слухає, щоби створити той стан свідомості у якому людина зможе найкраще прийняти та усвідомити певні сенси, які були закладені автором у даний твір.

РОЗДІЛ IV

ТРАНСКОДУВАННЯ МОВИ СТРАХУ З ЛІТЕРАТУРИ В ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

4.1. Особливості перенесення словесності літератури у кінематографічне зображення

Література як джерело безперечно несе вплив на кіномистецтво, це доволі передбачувано, враховуючи, що тексти зародились та існували до того, як з'явилися фільми. У деяких випадках, коли знімають екранний твір по мотивах певного літературного твору³⁷, режисерам вдається витлумачити глибші ідеї та абстрактні образи, які зображені в літературі. Певні дослідники, вважають, що це створює конкуренцію між першотвором (література) та зображенням його у кіно. На мій погляд, на це варто споглядати та розуміти як доповнення, така собі доповнена реальність, оскільки коли йдеться про мистецтво, то вважаю, що конкуренція тут взагалі недоречна. Звісно, таке явище слугує повторенням чи перенесенням одних і тих самих написаних історій на великий екран але ми ніколи не можемо знати чи чергова спроба адаптації історій не виявиться актуальним шедевром для конкретного моменту у часовому проміжку.

«В епоху міждисциплінарності немає нічого більш здорового, ніж намагатися побачити словесність літератури з точки зору кінематографа, а кіноіконічність з точки зору літератури» (авторський переклад). Завдяки здібностям екранних мистецтв до можливості використовувати мультивиразальні інструменти, що у свою чергу може розкривати усталені рамки сприйняття певних текстів. До того ж екранні мистецтва можуть надихати літературних авторів, так як це відбувається у протилежній ситуації. Тобто,

³⁷ Бакер Р. *Classic Horror Films and the Literature that inspired them* [Режим доступу].- Електронний ресурс: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=BVtiCQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=horror+literature+and+films&ots=xts-feK4Xa&sig=KffOMZM105SHGigIEwuP5jIEjCo&redir_esc=y#v=onepage&q=horror%20literature%20and%20films&f=false

поява кіно, яке зняте по мотивах тексту може слугувати мотивацією для творців - літераторів на подальші історії, які можуть бути висвітлені в екранних мистецтвах.

Особливо ресурсним для аналізу, є процес спостереження за сприйняттям³⁸ глядачів таких мультикультурних творів, які були створені, як самодостатні твори але водночас доповнюють один одного. Серед поціновувачів текстів, на тему яких були зняті фільми, є доволі радикальні критики екранних творів, які не погоджуються з тим, що все з літератури було коректно перенесено на велике зображення. Я думаю, важливо коли мистецтво викликає критику та захоплює увагу людей навіть у такий своєрідний спосіб. Можна сказати, що у таким чином визначається успішність певного твору. Унікальність і виїнятковість для такого типу творів як кіно по мотивах літературного твору, створюється завдяки різним чинниками, але для мене тут існує домінуючий - це групи людей, які обирають дивитись на такі речі, та публічно роздумувати над ними, деколи навіть в агресивній формі доводити цінність твору через пояснення свого бачення. Аналізуючи резонанс у соціальних мережах: коментарі, фото, меми, чорний гумор, особисті відгуки і тд., після виходу чергової адаптації літературного твору, можна помітити як на рівні особистих або ж колективних преференцій відбувається поділ на тих, хто вважає фільм якісним перенесенням історії, яка написана у тексті та на іншу категорію, яка відстоює інтереси першоджерела і засуджує зміни у новотворі, тобто екранній адаптації.

Для того, щоб перейти до опису процесу перенесення мови страху з літератури в екранні мистецтва³⁹, вважаю за потрібне виокремити вже існуючі типи адаптацій: *вільне*, *вірне*, або *буквальне* (авторський переклад) перенесення історій на рухому картинку. Кожен вид включає у себе різний набір інструментів, які використовує творець для суб'єктивного найкращого результату у

³⁸ Мартін Н. *A Review of the Empirical Research on Psychological Responses to Horror Films* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02298/full>

³⁹ Алгаді Х. *Literature and Cinema* [Режим доступу].- Електронний ресурс: http://ijll-net.com/journals/ijll/Vol_3_No_1_June_2015/6.pdf

персональному баченні. Використання методу *вільної* адаптації зазвичай передбачає роботу над необробленим раніше матеріалом і вплетенням певної сюжетної лінії у фільм, як того бажає режисер або ж як того вимагає загальний контекст фільму чи процес зйомок. Працюючи у цьому напрямку⁴⁰, творці часто орієнтуються на сучасні культурні норми. Схема створення такого типу перенесення працює, розповідаючи історію ззовні і у процесі всередину. Для цього напрямку існує можливість руйнування сюжету з подальшою переробкою і складанням окремих подій заново. *Вірна* адаптація передбачає якомога чіткіше перенесення літературного твору або буквальної історії у кінематографічний досвід. Під назвою вірність мається на увазі здатність режисерів бути “вірними” оригінальному настрою історії чи першоджерелу. Такий тип адаптації працює розгортаючись всередині на зовнішній світ. Цікаво, що у *вірному* напрямку роботи режисер, має право змінювати фінал фільму, головне щоб у процесі створення чи перегляду був переданий оригінальний настрій першотвору. Коли йде мова про *буквальну* адаптацію, то може скластись враження, що сміливець, який взявся за такий тип, своїм вибором обмежив себе у виражальних засобах. Але якщо поглянути з боку п’єси чи постановки, яка відбувається на сцені, стає зрозуміло, що у контексті живого перформансу, який був до того написаний текстом, екранне мистецтво з усіма своїми можливостями оприявлення чогось, має набагато більше інструментів для того, щоб показати щось більше чи ширше.

Складається враження, що для адаптації режисерові буде достатньо зобразити буквально декілька ключових подій, які б змогли передати настрої першотвору і зовсім необов’язково копіювати чи переказувати історію заново, цінністю служить здатність команди, яка трудиться над рухомою та промовляючою картинкою до навіювання настрою аудиторії на яку орієнтований твір.

⁴⁰ Дін. Дж. *Adapting History and Literature into movies* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.asjournal.org/53-2009/adapting-history-and-literature-into-movies/>

4.2. Книга - Стивен Кінг “Сяйво” 1977 - Фільм Стенлі Кубрик “Сяйво” 1980

Стивен Кінг написав свій роман “Сяйво” у 1977 році. Твір написаний у жанрі психологічного жаху та готичної літератури. Завдяки розлогіму сюжету, який поєднує у собі глибокі психологічні, соціальні та особистісні теми, твір не виступає звичайний жахастиком, на відміну від іншого тексту цього автора - “Воно”. Текст “Сяйво” слугує чимось подібним до трилера у світі літератури, адже багато тем, які зачіпає у собі твір є реальними проблемами, з якими люди стикаються щодня, а не лише фантастичними вигадками, які спрямовані лише на те, щоби штучно викликати у людей страх до певних образів чи закономірностей.

Роман Кінга був адаптований⁴¹ для театру та телебачення, проте найвідомішою екранізацією слугує кінокартина Стенлі Кубрика, прем'єра якої відбулася у 1980 році. Одразу після перших показів фільму, його ознаменували як триумфальну картину у жанрі психологічного хорору. Проте глядачі, котрі мали нагоду перед переглядом стрічки прочитати першотвір, тобто роман Кінга, помітили значні відхилення від сюжетної лінії, яка була представлена у книзі, на якій базувався фільм. Проте, значною мірою це дозволило “Сяйву” Кубрика, яке було адаптацією на книгу Кінга, стати самодостатнім шедевром екранного мистецтва. Це також дало можливість критикам аналізувати картину, як окрему історію, оскільки завдяки доповненням потужними художніми засобами та використанню таланту Кубрика, фільм не розцінювали як історію по мотивах книги, а радше як щось інше та самостійне. Варто зауважити, що сам Кінг досить критично висловлювався про екранну картину Кубрика. Опрацьовуючи інтерв'ю автора щодо цієї теми, помітно як Кінг наголошував на тому, що оглядаючи дві історії постфактум, зрозуміло, що автори були в інших станах та прагнули нав'язати інші емоції та донести неоднакові висновки до своєї аудиторії. Також Кінг багато говорив про те, що фільм ніколи не стане таким ж цінним ресурсом

⁴¹ Дженкінс Г. *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation Tgree novels, Three Films* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LdtgrdX3VMsC&oi=fnd&pg=PA1&dq=shining+kubrick+adaptation&ots=z64dIFAeca&sig=41Csi_4GgeFr_OPOWxUtNLZA1A4&redir_esc=y#v=onepage&q=shining%20kubrick%20adaptation&f=false

сенсів як літературний твір, проте як показує історія, “Сяйво” Кубрика було революційною картиною. І зважаючи на минуле та якісні приклади екранних мистецтв, можна прослідкувати наскільки сильніший іноді мали вплив саме такі явища як рухомі картинки, оскільки більшість аудиторії пересвідчувала ширший спектр емоцій та відчуттів на фізичному рівні під час перегляду, аніж у момент прочитання книги.⁴²

Направду важливим фактором є настрій та атмосфера, яка була успішно перенесена із книги на екран. Наявність надприродних сил - обставина, яка часто побутує у хорорах, і вміння режисерів та сценаристів зробити її серйозною для сприйняття і такою щоб викликала правильні емоції у глядача це завдання, яке у даному випадку потребує глибокого аналізу першотвору. На мою думку, конкретно Кубрику вдалось це зробити завдяки присутності декількох факторів: персонажі - звичайні люди, котрі мають звичну для соціуму роботу, тобто герої наближені до тих образів інших осіб, яких ми звикли бачити навколо себе, наявність життєвих проблем, таких, що можуть трапитись із кожним... Власне це ті точки дотику, які дозволяють глядачеві асоціювати себе з героєм та розуміти, що певні речі, яких ми поки не помічаємо, можуть існувати у реальному житті. Це схоже на розмивання кордонів між повсякденністю та чимось недосяжним (моторошним, надприродним, духовним, високим...).

Як літературний твір Кінга так і фільм Кубрика, обидва мистецькі зразки⁴³ залишають по собі багато питань без відповідей та завершальних сюжетних поворотів, на які по сьогодні мають можливість шукати відповідь уважні глядачі та фанати цих історій.

⁴² Ейзенберг Е. *Differences between the book and the movie* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.cinemablend.com/news/2567544/adapting-stephen-king-shining-revisiting-controversy-stanley-kubrick-film>

⁴³ Гош. Д *Book versus movie: How Stanley Kubrick's The Shining' moves away from Stephen King – and succeeds* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://scroll.in/reel/927082/book-versus-movie-how-stanley-kubricks-the-shining-moves-away-from-stephen-king-and-succeeds>

4.3 Книга “Франкенштейн” Мері Шеллі 1818 - Фільм “Франкенштейн” Джеймс Вейл 1931

Мері Шеллі написала свій твір у січні 1818 року. Новела написана у готичному жанрі із застосуванням наукової фантастики та вигаданого жаху⁴⁴. При прочитанні твору пересічною людиною, у першу чергу вона відчує вплив тексту на її фантазію, а саме різноманітних художніх прийомів, котрі використовує авторка для того щоб створити певне середовище у свідомості читача аби текст сприймався у такому стані, який би дозволив повністю зануритись в написану історію. Картинка яку створила Мері Шеллі, з перших сторінок зацікавлює своєю таємничістю та змушує фантазію та інструменти для візуалізації людини працювати ефективніше. Такий ефект створюється завдяки використанню готичного стилю. Основоположними стовпами завдяки яким створюється надбудова історії є залучення в історію тіньових персонажів, які виникають нізвідки або з дуже дивних та неочікуваних місць, а також використання надприродних явищ, як наприклад у цій новелі - створення живої істоти. Готичний стиль також передбачає існування лиходія, дії котрого неможливо передбачити, тому розмежування між сторонами “добра” і “зла”, створює додаткове емоційне навантаження на читачів. Цікавим твердженням про історію створення Франкенштейна є висловлення Мері Шеллі: “Винахід треба скромно визнати. Він не був створений у порожнечі, а в хаосі. Матеріали з яких створена істота - найважливіші, вони мають бути дозволеними та легкодоступними. Головним їхнім завданням має бути надання форми та образу, а не передача сутності самому винаходу” (авторський переклад). Читаючи цю новелу аудиторії складно розуміти завдяки чому і як існує ця сутність, яка є головним персонажем твору, власне через цю загадковість автору вдається ввести психіку та фантазію людини у стан сильної заангажованості, оскільки кількість питань та загадок не є пропорційною до розгадок та відповідей.

⁴⁴ Брітон Дж. *Novelistic Sympathy in Mary Shelley's Frankenstein* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.jstor.org/stable/25602177>

Ще одним важливим акцентом, котрий не лежить на поверхні є звернення уваги читача на явище соціальної симпатії. Авторка розуміє це так, фактор пережиття симпатії в історії Франкенштейна полягає у сприйнятті його образу аудиторією як чогось штучно створеного нелюдського, що ізолює психологічний та візуальний процес сприйняття та прояву емпатії до персонажа. Таким чином виникає можливість по-іншому комунікувати із аудиторією крізь текст та його структуру, а не лише через особисту уяву кожного. Тому що людям легше уявляти та переживати у своїй свідомості життя інших, хто схожий на нас, у кого є душа чи тіло яке далось нам природнім способом, а у цій новелі акцент інтеракції з тим хто читає, відбувається іншим чином. Шеллі називає такий феномен компенсаторною симпатією.

Щодо фільму Джеймса Велла 1931 року - тут розставлені зовсім інші акценти, оскільки з'являється такий виразовий засіб як великий екран із безліччю інших додаткових опцій для висвітлення історії. У першу чергу кіно промовляє прямо до наших очей та інших базових органів сприйняття. У цьому випадку перед творцем адаптації, тобто режисером стояло набагато інше, більш технологічне завдання - як втілити тіло у такому прояві, включаючи усі надприродні характеристики, котрі були описані у тексті, щоби зберегти ту основну думку Мері Шеллі, яку вона хотіла оприятити, описуючи образ Франкенштейна саме таким чином. Я вважаю, що якщо розглядати фільм Велла як окремий та незалежний твір, то він має місце на існування, він революційний, дивний, цікавий, притягучий, місцями моторошний... Але якщо аналізувати його в контексті огляду на новелу Мері Шеллі, то режисер не зовсім вірно зрозумів основний її посыл. Завдяки тому, що першотвір був у текстовому форматі, опис надприроднього та "іншого" сприймається більш абстрактним чином і дозволяє підійняти глибші думки у людському несвідомому, а коли це зображення, яке транслюється на екран, певні розгалуження у свідомості, які виникають завдяки тому, що людина бачить, а не читає - зникають. Тобто тут вже не відбувається саморефлексії на тему внутрішніх відчуттів, симпатії, емпатії та пережиття історії персонажа, глядач перестає бути активним учасником історії, а стає

пасивним спостерігачем того, що відбувається з такою істотою, до якої взагалі складно відчувати людські емоції, оскільки зовнішньо це не схоже на нас. Тому я вважаю, що сприйняття такого образу спрощується, відповідно сенсовне навантаження фільму знижується і аналізувати екранний твір можна лише по що якщо знімальна команда наважиться на зйомки кіно по мотивах певної літератури але в той самий час, вони бачитимуть це як щось своє та креативне, то у такому випадку це буде зовсім нова історія, з іншими спектром сприйняття, іншими смислами, але зі старим сюжетом.тому наскільки якісна картинка, виконані декорації, гра акторів і т. д. Тобто відмінні фактори від тих, які вносила авторка у першотвір за мотивами цієї історії.

Отже, враховуючи приклад обох літературних творів та процес перенесення смислів, які були закладені у тексті на широкий екран, можна зробити наступні висновки. Існує потенційна можливість якісно відзняти адаптацію на певну історію, першотвір якої був народжений у сфері літератури. Проте, у цьому процесі наявна дуже тонка межа у тому, що буде стояти у режисера на першому місці по важливості, те як буде виглядати картинка, чи послідовність подій з тексту або сенси, які хотів вкласти автор у першотвір і докладна передача цих усвідомлень в адаптації. Тут відповідь залишається за режисером. Проте варто зауважити, Розуміння, котрі були закладені у першотвір назавжди залишаються там і зробити щось нове але з тими самими смислами практично неможливо, через постійну зміну фону (суспільства, культури, політики...) Також, фактом є те, що для деяких режисерів такі історії, які промовляють до нас крізь текст можуть служити найавтентичнішим натхненням, на основі якого вони мають право надбудовувати свій всесвіт.

РОЗДІЛ V

ВПЛИВ НАЦІОНАЛЬНОГО КІНОСТИЛЮ НА КІНОМОВУ СТРАХУ: ВИЯВЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ ТРАДИЦІЇ ЯПОНСЬКОГО ФІЛЬМУ ЖАХІВ

5.1. Історичний огляд щодо використання традицій, культури та легенд у японському кінематографі.

Вивчаючи історію⁴⁵ подій на соціально-політичній арені та огляд на те як вони впливали на появу певних культурних трендів у мистецтві, дозволяє нам відслідкувати актуальні теми та поворотні моменти для людства та їхніх окремих культур, впритул до особистого локального досвіду. Оглядаючи історію появи фільмів, прослідковується домінуючі наративи, які згодом перейшли з реальності в екранні мистецтва.

Історія Японії характеризується комплексністю своїх подій та вирішень конфліктів, оскільки її позиція залежно від вигоди у різних політичних та соціальних ситуаціях коливалась від стану жертви до ролі агресора, а саме у рамках Другої Світової Війни, події якої значною мірою вплинули на розвиток кінематографу та культури серед мас. У часи коли у світі, а зокрема в Німеччині зароджувалася течія мистецтва, спрямована на екранні картини, Японія не мала такого пріоритету, оскільки більшість коштів, якими оперувала держава були спрямовані на війну та похідні причини. Проте у цьому періоді Японія все ж таки робила спроби у зйомці фільмів, один із таких прикладів це “The War at Sea from Hawaii to Malaya” 1942 року. Важливо зауважити, що після того як держава зазнала поразки у війні, Японія була частково окупована Американською владою. Відповідно контроль та окупація поширювалась на культурні твори, які Японія прагнула продукувати. Можна стверджувати, що тогочасні приклади мистецтва були не зовсім автентичними, враховуючи контроль Америки. Японія у той момент не могла створювати унікальність, опираючись на свою історію та

⁴⁵ *Japanese History* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.unpublishedzine.com/film-1/japanese-history-and-its-effects-on-japanese-cinema>

традиції, тому все, що було продуковане тоді не вповні оприявнює ідентичність та оригінальність цієї культури. Але з огляду на комерційну складову, бачимо що Японія досить вдало продавала свої фільми, звичайно на користь Америці.

Першим твором кінематографічного мистецтва, який можна називати оригінальним у рамках культурної спадщини Японії був “Годзілла” 1954 року. Наявність такого типу надприродніх сил давало значне покликання на традиційність японської ідентичності. Для народу цей фільм був одним із перших прикладів чогось “свого”. Багато критиків аналізуючи “Годзіллу” стверджують, що цей персонаж був поштовхом до осмислення складних морально-психологічних подій, які випали на народ Японії за час війни. Це походило на загально-народну рефлексію, оскільки монстр з цього фільму, викликав такі емоції та переживання, які змушували людей відчувати резонанс з таким типом штучно-створеної культури. Також кінокартина репрезентує досвід Японії з подіями, які стосуються ядерної зброї. “Годзілла” був чи не першою спробою⁴⁶ японських митців, до спонукання пробудження відчуттів та певної емоційної відповіді з боку глядачів та народу, це було таким собі викидом негативної енергії. Проводячи паралель з цим, асоціація відносить до історії про те чому і як взагалі почали створювати фільми жахів.⁴⁷

5.2. “Дзвінки” 1998

*Сторона твору (Site of Image Itself)*⁴⁸ Перший фільм в історії кінематографу “Дзвінки” (Ringu) був знятий у 1998 році під керівництвом режисера Наката Хідео у Японії. Сюжет фільму взяв свою основу з новели автора

⁴⁶ Макрой Дж. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema* [Режим доступу].- Електронний ресурс: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=vP15DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP3&dq=japanese+horror+culture&ots=XdXJnevT7S&sig=uteUOkuGk95Ub7THvsCUGANv1zA&redir_esc=v#v=onepage&q=japanese%20horror%20culture&f=false

⁴⁷ Белмет К. *Introduction to japanese horror films* [Режим доступу].- Електронний ресурс: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=POWqBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=japanese+horror+culture&ots=KNJPzTs3kr&sig=NnbQ4flpam2WQ3PZfVhq95sXd_o&redir_esc=v#v=onepage&q=japanese%20horror%20culture&f=false

⁴⁸ *The Ring vs. Ringu analysis* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.ahotset.com/film/cultural-communication-in-horror-genre-the-ring-vs-ringu-analysis>

Судзукі Кодзі під назвою “Дзвінки”⁴⁹. Настрій та атмосфера фільму повністю нав’язана японською культурою та легендами. Основним елементом від якого відштовхується сюжет фільму виступає привид, який є уособленням зла та смерті. Під словом “привид” мається на увазі навіювання глядачу відчуття “присутності чогось, що насправді відсутнє”. Основним важелем страху, який був наданий персонажу (привиду) є можливість впливу на життя людей та події, які можуть з ними трапитись, а також легка доступність до їхніх думок, відповідно навіювання візуалізацій, які ще більше поглинають персонажів у стан перманентного жаху та неможливості впливати на будь-які зовнішні обставини, які їх переслідують. Цікаво зауважити, що події у фільмі перетікають особливим чином, вплив цієї субстанції, яка оприявнює щось потойбічне працює таким чином, що персонажам достатньо одного разу з цим “познайомитись” і вони не зможуть вийти із стану страху та усвідомлення присутності привида у їхньому житті, доки не розгадають його суть. Це створює додаткову напругу та очікування розв’язки, що своєю мірою допомагає створенню відчуття агарофобії, тривожності та інших потенційних недосконалостей через пагубний вплив на психічну і нервову системи людини.

Сторона виробництва (Site of Production) Більшість подій, які трапляються з героями фільму не показують глядачеві їхні переживання, речі що з ними трапляються, а лише ближче підводять до розгадки таємниці та головного сенсу легенди, на основі якої створений цей фільм. Проте, дуже чітко можна простежувати емоції та маски відчуттів, котрі надягають на себе актори, для того щоб передати історію глибше. Наявність такого акторського складу, який може максимально справжньо, “дику” та щиро передати емоцію так, щоби її відчув глядач, набагато спрощує роботу тим, хто створює скрипт послідовності подій.

З огляду на те, що першочергово історія про цю легенду була випущена у широкий загальний літературний твір, відповідно зображення основного елемента,

⁴⁹ Муріна М. *Haunted tapes, killer copies – cinematic ghosts in Ringu and The Ring* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/11/10>

яке присутнє у цьому сюжеті глядачі мали змогу візуалізувати та уявляти самотійно. Після першого фільму за мотивами японської новели, ставлення та емоції, які з'являються після погляду на зображення змінились. Одним із надважливих пунктів, які я описую є той очевидний факт, що це зображення. Тобто створена кимось картинка, яка вміщає у собі безліч різних елементів: зовнішність, голос, поведінка, рухи тіла, ефект та здібності, якими наділений персонаж. Усі деталі з яких складається образ, підібрані таким чином щоби “витягнути” з уяви глядача підсвідомі речі, які першочергово є неприємними, огидними, моторошними та неприйнятними. Резонанс та синхронізація із свідомістю глядача відбувається за рахунок того, що історія, яка є базою для фільму початково була японською стародавньою легендою. На мою думку, це майже те створює схоже відчуття до відчуття того страху і уявляння потенційної загрози у реальному житті, коли фільм трактують як “засновано на реальних подіях”.

Сторона аудиторії та її сприйняття (Site of Production) (Site of Audiencing) Завдяки своєму унікальному та автентичному сюжету історія Дзвінків налічує декілька рімейків іноземного походження і деякі представники аудиторії плутають фільм оригінал, тобто перший у своєму роді із тими, які вже були другорядними на той момент. Це помітно під час процесу переглядання форумів, де люди пишуть свої відгуки. На цей фільм викарбувалась неоднозначна думка зі сторони глядацької аудиторії. “Коли культура яку ми споглядаємо відрізняється від нашої, то за мірками творця твору, тобто режисера наприклад, ми споглядаємо цей конкретний шматок мистецтва неправильно. У першу чергу, тому що ми не ознайомлені із сенсами, які виступають загальновідомими для конкретного народу із своєю культурою та традиціями”. Окрім того, що японська концепція переказування легенди відрізняється від західного стилю, глядач також не був готовий до ритму у якому розвиваються події на екрані. Через звиклість до західних бойовиків, комедій та фантастичних фільмів, де події розвиваються стрімко та з ефектом швидкої зміни картинки на екрані, публіка була звикла до такого темпу, через те, фільм не одразу став

улюбленим серед західної аудиторії, проте виділявся завдяки своїй незвичності та автентичності страху, який творці змогли передати глядачам⁵⁰.

Підсумовуючи хочу сказати, що країна у якій був знятий фільм у більшості випадків має значення, оскільки яка б це держава не була, на картинці ми будемо спостерігати за людьми та їхньою зовнішністю, рухами, побутом, який притаманний тій чи іншій країні. Людям притаманно звертати увагу на щось, що є “іншим” чи відмінним від їхнього, тому наше око натреноване на такі деталі, які відрізняються від звиклих для нас. Зі сторони твору важливо зауважити, що історія, традиції та культура певної країни може відігравати вирішальну роль в інтересі до фільму. Наприклад потенційни глядач може бути фанатом Японії і через це він матиме спонуку переглянути культові картини цієї країни. Зараз у світі можемо спостерігати такий приклад із Україною. На платформі Netflix серіал “Слуга Народу” (де зображується сатиричне бачення влади, ствалення та процесів у суспільстві, з українськими акторами) вже декілька тижнів поспіль займає місце у ТОП-10 найбільш переглянутих фільмів. З початком повномасштабної війни в Україні, наша культура зацікавила мільйони людей з усіх куточків світу, це також можна спостерігати на різноманітних соціальних платформах. На цих прикладах ми можемо спостерігати наскільки стрімко змінюється сприйняття та зростає або ж падає інтерес до певного твору у залежності від того, з якої національності він походить.

⁵⁰ Блог про відгуки [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.imdb.com/title/tt0178868/reviews>

ВИСНОВКИ

Культурні, соціально-політичні та психологічні парадигми суттєво впливають на процеси творення кіно. Беручи до уваги часовий діапазон, починаючи з самого початку зародження жанру трилера та жаху і розтягнувши усю найважливішу подієву історію у сфері кіно та порівнявши її з загальними соціокультурними процесами у світі, ми спостерігаємо вплив та причинно-наслідковість рушійних процесів у світі на прогрес та зацікавленість кінематографом. А саме, загально суспільні тривоги, страхи, сподівання, які режисери різних часів, намагались віддзеркалювати у своїй творчості. Маніпулюючи чи підтримуючи, для того щоб налякати ще більше чи заспокоїти, кожен творець, як і будь-яка окрема особистість, керувався виключно своїм баченням світу і створював через свою призму. Така діяльність дає змогу побачити закономірність та провести паралелі між появою певних фільмів та подіями у світі.

Проаналізувавши взаємозв'язок соціокультурних процесів та появи новинок у мистецтві, можна висновувати, що масова культура завжди мала великий вплив на естетику страху та формує запити на неї у фільмах.

Останні тенденції розвитку кіно показують, що режисери розуміють, що чиста естетика жаху приречена на комерційний провал, тому і своїх творіннях намагаються знайти баланс поліжанровості та трендів на популярних та привабливих акторів, а також відповідність тих інструментів які вони використовують з огляду на те які смисли хочуть передати аудиторії. Згодом ринок та економічні закони втручаються у творчий процес, нав'язуючи певні парадигми режисерам та продюсерам. Є певні запити часу, які коректують естетику фільмів жахів, до того ж саме поняття жахливого еволюціонує відповідно до зміни суспільної думки.

Одна із причин появи рімейків - це відповідь на запит часу. Виникла потреба перезнімати шедевр у новій естетичній парадигмі. Рімейками стають екранізації художніх творів, успішність яких пояснюється широким спектром почуттів та міжособистісних взаємин, на яких проектується відчуття страху і тривоги. Поява як літературних творів у жанрі жахів, так і кінематографічних творів, викликана потребою людини у порівняльному відчутті небезпеки і безпеки, у необхідності розмежувати світ зовнішній як ворожий і недружній, від світу внутрішнього, сімейного як єдиного простору психологічної та фізичної безпеки.

Завдяки змішуванню таких стилів як жах та комедія, відкривається багато потенційних можливостей для режисера та його команди. Незручні, аморальні теми, які зазвичай залишаються прихованими у суспільстві можуть врешті-решт бути описаними у творах-гібридах. Завдяки розмиванню кордонів між цими поняттями автор має змогу ефективніше впливати на аудиторію, також процес передачі та сприйняття вагомо змінюється і може слугувати зручним інструментом для творця аби втілити свій творчий потенціал.

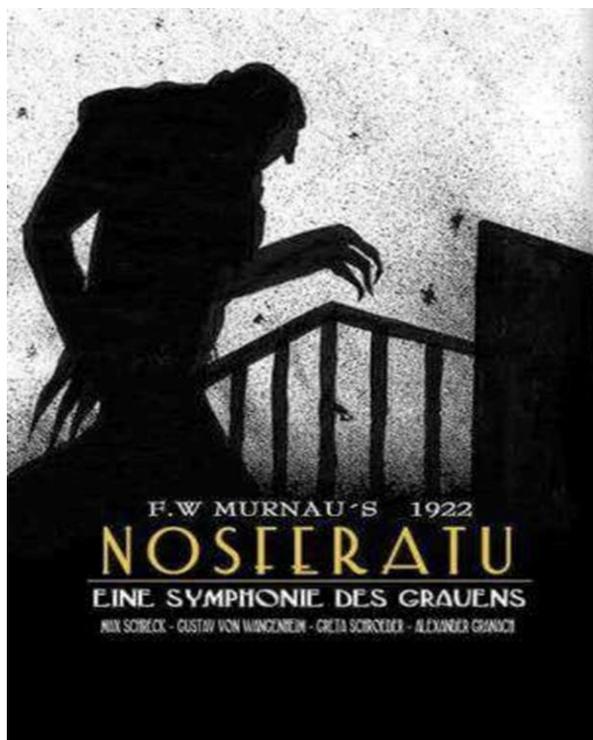
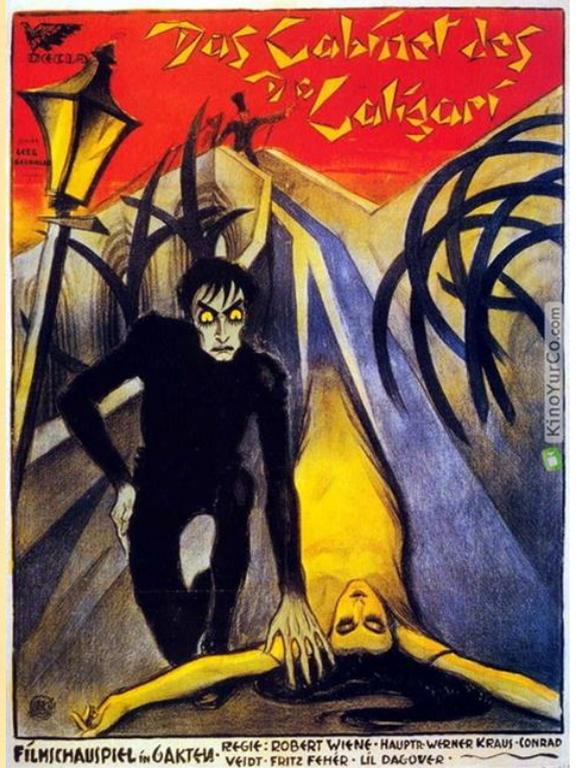
Порівняльний аналіз рімейків дозволяє на підставі спільної змістової платформи дослідити еволюцію художніх підходів, знімального та постановочного процесів у кінематографі.

Можливість створити дійсно якісну адаптацію за мотивами певного літературного твору насправді дуже висока. Це може бути акцент на хорошу та правильну картинку, чітко передану історію або ж твір із привнесенням власних сенсів. Тут відповідь має дати режисер. Проте варто усвідомити, що якщо знімальна команда наважиться на зйомки кіно по мотивах певної літератури але в той самий час, вони бачитимуть це як щось своє та креативне, то у такому випадку це буде зовсім нова історія, з іншим спектром сприйняття, іншими смислами, але зі старим сюжетом. Тому, я можу зробити висновок, що ті

розуміння, які були закладені у тексті з самого початку залишаться там, оскільки написані слова - це зовсім інший рівень комунікації із аудиторією, відмінний від транслювання рухомої картини.

Походження твору з певної національності чи культури грає важливу роль у сприйнятті та створенні фільму, оскільки контекст завжди має значення. На прикладах, які я описувала в останньому розділі, можна зробити висновок про те, наскільки стрімко змінюється сприйняття та зростає або ж падає інтерес до певного твору у залежності від того, з якої національності він походить.

ДОДАТКИ



**The tide of terror that swept America
IS HERE**

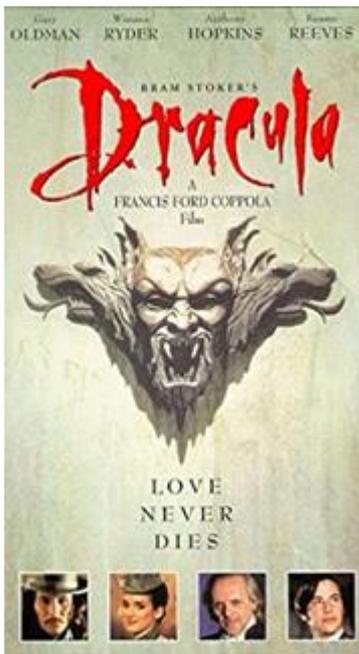
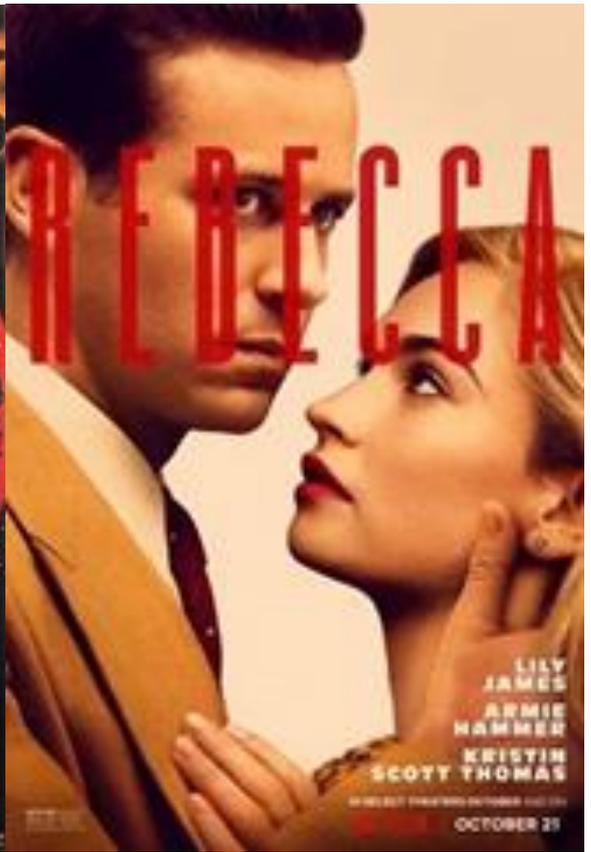


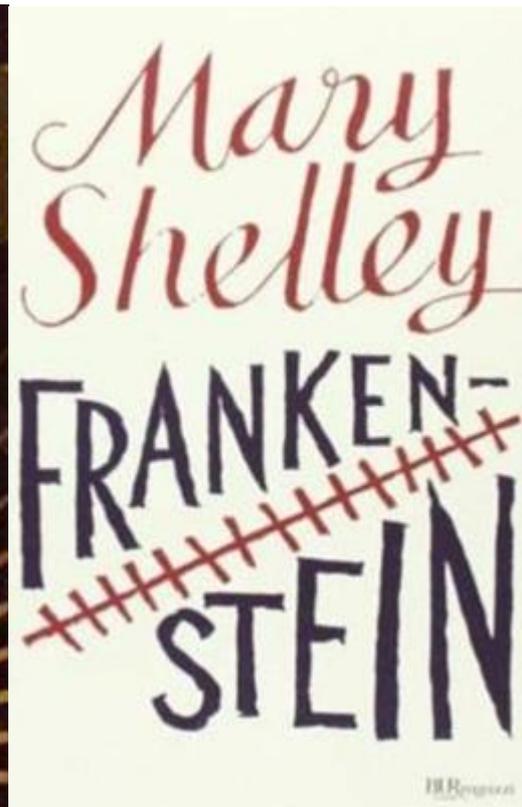
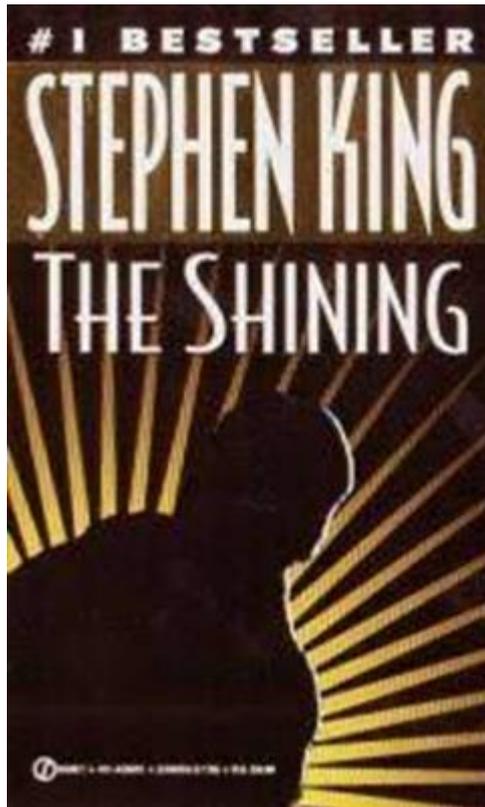
THE SHINING

A STANLEY KUBRICK FILM

STARRING JACK NICHOLSON SHELLEY DUVALL "THE SHINING" SCATMAN CROTHERS DANNY LLOYD
BASED ON THE NOVEL BY STEPHEN KING SCREENPLAY BY STANLEY KUBRICK & DIANE JOHNSON PRODUCED AND DIRECTED BY STANLEY KUBRICK EXECUTIVE PRODUCER JAN HARLAN

PRODUCED IN ASSOCIATION WITH THE PRODUCER CIRCLE CO. From Warner Bros. A Warner Communications Company © Warner Bros. Inc. 1980. All Rights Reserved.





СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Комм Д. *Формули страху. Вступ в теорію та історію фільмів жахів* [Електронний ресурс].- Режим доступу:https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=gAjY2EYSPHkC&oi=fnd&pg=PA5&dq=%D0%BA%D0%B0%D0%BA+%D1%81%D0%BD%D1%8F%D1%82%D1%8C+%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC&ots=sfoN5EA8C-&sig=8twfhnQqAmbGQB6dhE-zLu1VkJ_Q&redir_esc=y#v=onepage&q=%D0%BA%D0%B0%D0%BA%20%D1%81%D0%BD%D1%8F%D1%82%D1%8C%20%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC&f=false (2012)
2. Кракауер З. *Від Калігарі до Гітлера* [Електронний ресурс].- Режим доступу: http://www.dnevkino.ru/library_kracauer_1.html (1997)
3. Паркінсон Д. *Кіно* [Електронний ресурс].- Режим доступу: <https://www.twirpx.com/file/239229/> (1996)
4. *Історія кіно* [Електронний ресурс].- Режим доступу: <http://www.worldarthistory.com/ua/mute-cinema.html>
5. Андріїв А. *Гріффіт і короткий метр* [Електронний ресурс].- Режим доступу: <https://seance.ru/articles/griffith-shorts/>
6. Ринк О. *Анатомія кіно: З чого складається нуар* [Режим доступу]. – Електронний ресурс: <https://vertigo.com.ua/about-noire/>
7. Інтернет-форум [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://kinanet.livejournal.com/998853.html> (2007)
8. Каверін А. *Між мораллю і примусом. Механічний апельсин Берджеса* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://litakcent.com/2018/05/09/mizh-morallyu-i-primusom-mehanichniy-apelsin-berdzhesa/> (2018)

9. Магльована В. *«Почерк» Альфреда Хічкока: Деякі секрети* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://philosophy.ck.ua/pocherk-alfreda-khichkoka-deyaki-sekr/> (2017)
10. Чорний В. *Диктат ілюзій чи розплата за любов* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://cineticle.com/magazine/issue-20/otto-preminger> (2016)
11. Клод Шаброль. *Автор нової хвилі* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.proficinema.ru/news/detail.php?ID=303371>
12. Публікація на Vogue [Режим доступу].- Електронний ресурс: https://www.vogue.ru/peopleparties/cinema/samye_krasivye_yaponskie_filmy_uzhasov (2020)
13. Петкау А. *Кінопрем'єра «Невидимий гість»* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://xn--80atdujec4e.xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/articles/675/i244253/>
14. Севастеєнко А. *Дискурс «ванільного неба» як досвід онейричної кіноідентифікації* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskurs-vanilnogo-neba-kak-opyt-oneyricheskoj-kinoidentifikatsii-na-materiale-filmov-otkroy-glaza-alehandro-amenabara-i-vanilnoe-nebo/viewer> (2009)
15. Савочкін Д. *Рецензія на фільм «Носферату. Симфонія жаху»* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.ekranka.ru/film/237/>

16. Erebert R. *Grand guignol and music of the night* [Режим доступу].-
Електронний ресурс: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-phantom-of-the-opera-1925> (2004)

17. Erebert R. *'Phantom' merits a look, but don't bother listening* [Режим доступу].-
Електронний ресурс: <https://www.rogerebert.com/reviews/andrew-lloyd-webbers-phantom-of-the-opera-2004> (2004)

18. Bradshaw P. *The Fantom of the Opera* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
https://www.theguardian.com/film/News_Story/Critic_Review/Guardian_Film_of_the_week/0,,1370099,00.html (2004)

19. *Scary Movie* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
<https://www.imdb.com/title/tt0175142/> (2000)

20. Смірнов А. *Ловушка для Золушки* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.lumiere-mag.ru/lovushka-dlya-zolushki-rebekka/>

21. Горячок К. *Рецензія на фільм «Ребекка»* [Режим доступу].-
Електронний ресурс: <https://www.kinomania.ru/article/59731я>

22. *Носферату. Симфонія Жаху 1922* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://ua.kinorium.com/12486/>

23. *Дракула 1992* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
https://uakino.club/filmi/genre_horror/953-drakula.html

24. *Привид опери 1925* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
<https://kino-teatr.ua/uk/film/phantom-of-opera-1925-2846.phtml>
25. *Привид опери 2004* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
http://moviestape.net/katalog_filmiv/detektyv/3370-pryvyd.html
26. *Ребекка 1940* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
http://moviestape.net/katalog_filmiv/detektyv/1299-rebekka.html
27. *Ребекка 2020* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
<https://kinoprofi.vip/20616-rebekka-2020.html>
28. Худаведрова Н. *Комічне і сміх в історії світової естетичної думки* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-philosophy-2012-2/6-khudavedrova.pdf>
29. Кузєбна В. Усик Л. *Стилістичні особливості чорного гумору (на матеріалі мультиплікаційного фільму Родина Адамсів)* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
<http://novafilolohiia.zp.ua/index.php/new-philology/article/view/505/477>
(2021)
30. Медведєва А. *Місце і значення чорного гумору в кіно. Особливості його відтворення* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
http://rep.knlu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/787878787/1106/UNESCO_36.pdf?sequence=1#page=86 (2018)

31. Усачева О. *Жарт-простір: серйозно про несерйозний чорний гумор* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/projects/gumor-chornogo-koloru/> (2016)
32. Спаркс Д. *Addams Family – perfect blend of horror and comedy* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://eprints.usq.edu.au/46082/1/30-years-since-the-addams-family-hit-the-big-screen-it-is-still-the-perfect-blend-of-horror-and-comedy-172042.pdf> (2021)
33. Бершей Р. *The cartoon of modern sensibility* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.proquest.com/openview/0b3764afb8e640a17022b833c35c2f3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819044> (1974)
34. Бакер Р. *Classic Horror Films and the Literature that inspired them* [Режим доступу].- Електронний ресурс: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=BVtiCQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=horror+literature+and+films&ots=xts-feK4Xa&sig=KffOMZM105SHGigIEwuP5jIEjCo&redir_esc=y#v=onepage&q=horror%20literature%20and%20films&f=false (1951)
35. Мартін Н. *A Review of the Empirical Research on Psychological Responses to Horror Films* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2019.02298/full> (2019)
36. Алгаді Х. *Literature and Cinema* [Режим доступу].- Електронний ресурс: http://ijll-net.com/journals/ijll/Vol_3_No_1_June_2015/6.pdf (2015)
37. Дін. Дж. *Adapting History and Literature into movies* [Режим доступу].- Електронний ресурс: <http://www.asjournal.org/53-2009/adapting-history-and-literature-into-movies/>

38. Дженкінгс Г. *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation Tgree novels, Three Films* [Режим доступу].- Электронний ресурс: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=LdtgrdX3VMsC&oi=fnd&pg=PA1&dq=shining+kubrick+adaptation&ots=z64dIFAeca&sig=41Csi_4GgeFr_QPOWxUtNLZA1A4&redir_esc=y#v=onepage&q=shining%20kubrick%20adaptation&f=false (2007)
39. Ейзенберг Е. *Differences between the book and the movie* [Режим доступу].- Электронний ресурс: <https://www.cinemablend.com/news/2567544/adapting-stephen-king-shining-revisiting-controversy-stanley-kubrick-film>
40. Гош. Д *Book versus movie: How Stanley Kubrick's The Shining' moves away from Stephen King – and succeeds* [Режим доступу].- Электронний ресурс: <https://scroll.in/reel/927082/book-versus-movie-how-stanley-kubricks-the-shining-moves-away-from-stephen-king-and-succeeds> (2019)
41. Брітон Дж. *Novelistic Sympathy in Mary Shelley's Frankenstein* [Режим доступу].- Электронний ресурс: <https://www.jstor.org/stable/25602177> (2009)
42. *The Ring vs. Ringu analysis* [Режим доступу].- Электронний ресурс: <https://www.ahotset.com/film/cultural-communication-in-horror-genre-the-ring-vs-ringu-analysis> (2019)
43. Белмет К. *Introduction to japanese horror films* [Режим доступу].- Электронний ресурс: https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=POWqBgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR5&dq=japanese+horror+culture&ots=KNJPzTs3kr&sig=NnbQ4flpam2WQ3PZfVhq95sXd_o&redir_esc=y#v=onepage&q=japanese%20horror%20culture&f=false (1988)
44. Макрой Дж. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema* [Режим доступу].- Электронний ресурс: <https://books.google.com.ua/books?hl=en&lr=&id=vP15DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=>

PP3&dq=japanese+horror+culture&ots=XdXJnevT7S&sig=uteUQkuGk95Ub7THvsCUgANv1zA&redir_esc=y#v=onepage&q=japanese%20horror%20culture&f=false
(2008)

45. *Japanese History* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
<https://www.unpublishedzine.com/film-1/japanese-history-and-its-effects-on-japanese-cinema>

46. Муріна М. *Haunted tapes, killer copies – cinematic ghosts in Ringu and The Ring* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
<https://rcl.fcsh.unl.pt/index.php/rcl/article/view/11/10>

47. *Блог про відгуки* [Режим доступу].- Електронний ресурс:
<https://www.imdb.com/title/tt0178868/reviews>