

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ОСТРОВСЬКИЙ ОЛЕКСАНДР ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 791:792:7.071.2-047.44(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
РЕЦЕПЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО СПАДКУ
ЛУКІНО ВІСКОНТІ В ОПТИЦІ
МУЛЬТИМОДАЛЬНОГО ДИСКУРС-АНАЛІЗУ

034 «Культурологія»
03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. В. Островський

Наукова керівниця:

Гадецька Ганна Миколаївна,
кандидатка мистецтвознавства,
в. о. доцентки

КИЇВ – 2025

АНОТАЦІЯ

Островський О. В. Рецепція кінематографічного спадку Лукіно Вісконті в оптиці мультимодального дискурс-аналізу. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2025.

Актуальність. Аудіальний компонент є невід’ємною складовою сучасного кінематографа. Оригінальні композиторські партитури, залучення цитат із популярної чи класичної музики, використання саунд-дизайну — ці та інші інструменти дозволяють створювати багаторівневі семантичні нашарування та збагачувати картини контекстами. Їхнє дослідження поглиблює глядачеве розуміння закладених автором чи групою авторів ідей та потребує при аналізі залучення спеціальної оптики, що уможливлює оприявлення та увиразнення їхнього значення.

Італійський режисер кіно, оперного та драматичного театрів Лукіно Вісконті у своїй кінематографічній спадщині активно залучав різноманітні можливості звуку та музики в кіно, тим самим розширюючи інтерпретаційний потенціал своїх стрічок. Така увага режисера до аудіальної компоненти прослідковується протягом усіх етапів його кінотворчості, що пояснюється, зокрема, фактами його творчої біографії. Фільми режисера неодноразово отримували престижні нагороди міжнародних кінофестивалів і стали беззаперечною класикою, що стверджується рядом ретроспектив та звернень до переосмисленої фільмографії режисера, зокрема, у драматичному театрі (до прикладу, постановка *Obsession* у театрі Барбікан в Лондоні за мотивами *Ossessione* Л. Вісконті та «Брати» в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки — за *Rocco e i suoi fratelli*). Тож, кінематографічна творчість режисера з її широким спектром залучених

контекстів, значною мірою й у музичних проявах, провокує до ґрунтовного дослідження фільмів Л. Вісконті та актуалізації їх в сучасному культурологічному дискурсі.

Мультимедійна природа кінематографа провокує до залучення методології, інструменти якої здатні охопити в аналізі усі медіа та інтертекстуальні/інтермедіальні посилання, що використані в тому чи тому фільмі. Одним із актуальних на сьогодні підходів для аналізу та інтерпретації різного роду мультимедійних текстів є теорія мультимодальності, яка бере свій початок з кінця минулого століття та продовжує своє становлення та утвердження в різних емпіричних апробаціях. Її перевагою є одночасне та рівнозначне зосередження на різних модусах (соціально та культурно сформованих ресурсах для створення сенсу) кінематографічного тексту, завдяки взаємодії яких уможлиблюється інтерпретація реципієнтом. Важливим аспектом цієї ідеї є те, що значення може бути утворене глядачем виключно в межах одночасного проявлення цих модусів і може суттєво відрізнятися за відсутності хоча б одного з них. Зрештою, ця теорія провокує до відходу від практики аналізу кінематографа з точки зору обраного домінуючого медіума та провокує до зосередження на його мультимедійній та мультимодальній природі.

Проявлення у цій дисертаційній роботі основних положень теорії мультимодальності та мультимодального дискурс-аналізу, формування взаємодії цієї теорії із актуальними на сьогодні способами дослідження звуку та музики в кіно дозволяє усвідомлювати фільмографію Л. Вісконті в нових дискурсах. Контекстуалізація стрічок режисера та їхній аналіз в межах окреслених контекстів дозволяє розгерметизувати дослідження від виключно постаті італійського митця до сучасного європейського кіно, для якого характерна така контекстуальна спільність. В межах дослідження визначальними чинниками такої спільності стають контексти опери, міту і пам'яті, літератури, сексуальності та еротизму, крізь які залучено чотири західноєвропейські стрічки початку XXI ст.: *La Chimera* (2023,

реж. А. Рорвахер), *The Father* (2020, реж. Ф. Зеллер), *Poor Things* (2023, реж. Й. Лантімос), *Hundstage* (2001, реж. У. Зайдль).

Тож, відкритість запропонованої методології, можливість її залучення як до стрічок Л. Вісконті, зацікавленість у творчості якого не вщухає, так і до кінематографа початку ХХІ ст. відкриває нові перспективи у дослідженні кіно в цілому та звуку і музики в ньому як вагової частини смислоутворюючого цілого, зокрема, а отже унаочнює актуальність цієї дисертаційної роботи.

Наукова новизна полягає у тому, що: *вперше* в українській гуманітаристиці здійснено дослідження постаті та творчості Лукіно Вісконті з огляду на цілісне оприявлення у ній ролі музики як вагового чинника смислотворення; *вперше* залучено та апробовано теоретичні засади мультимодальності до українського дослідження, що зосереджене на міждисциплінарному підході музичної культурології; запропоновано метод систематизації приватної бібліотеки режисера за різними категоріями, що проявляють взаємозв'язок книгозбірні із творчістю митця; окреслено взаємозв'язок становлення теорії кіно із дослідженнями звуку і музики у фільмах, семіотикою кіно та мультимодальним дискурс-аналізом; запропоновано контекстуальний підхід для аналізу та інтерпретації кінематографічного спадку режисера, який спирається на особливості його творчої біографії; проявлено взаємозв'язки творчих методів Л. Вісконті зі стрічками авторського європейського кіно першої чверті ХХІ ст. у царині рішень їхніх звукових шарів.

Результати дослідження. Сучасна західна гуманітаристика демонструє активний розвиток теорії мультимодальності та мультимодального дискурс-аналізу в кіно, однак, в українському науковому просторі ці підходи поки що не набули розповсюдження та представлені недостатньо. Проявляється потреба уніфікації термінології, розвитку взаємодії із суміжними спеціалізаціями, як-от логікою дискурсу, задля більш обширного включення цієї методології до українських досліджень. У цій роботі розкриті основні засади запропонованої методології, проявлено інструменти її залучення до

аналізу та інтерпретації художніх фільмів, що, зрештою, може слугувати передумовою подальшого розвитку такого напрямку досліджень в українській гуманітарній думці.

Вбачаємо залучення цієї методології перспективним передовсім тому, що вона дозволяє розширити усталений у вітчизняних дослідженнях функціоналістський підхід до аналізу музики в кіно та надає більшій інтерпретаційній свободи не лише науковцям, а й критикам та публіцистам, що працюють в межах синтетичних зв'язків звуку та музики з кінематографом. Зрештою, мультимодальний підхід може бути імплементований і до аналізу українських стрічок, як сучасних, так і тих, що були зняті протягом ХХ ст. Інтерпретація таких фільмів та, зокрема, їхньої аудіальної складової в межах визначеної контекстуалізації дозволить розширити комунікаційний потенціал українського кіно та творчості визначних композиторів у ньому (як-от Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, Л. Грабовського, М. Скорика та ін.). Окрім того, апробація компаративістського підходу, наявного у цьому дисертаційному дослідженні, щодо українського та західноєвропейського, і ширше — світового кінематографа — сприятиме віднайденню тих взаємозв'язків, що уможливлять подолання герметичності, присутньої на сьогодні в межах досліджень звуку та музики в українському кіно.

Відхід від осмислення музики лише як прояву певної функційності та окреслення її як нерозривного взаємозв'язку з усіма іншими модусами фільму принципово змінює ракурс досліджень музики в кіно. Аудіальний простір стрічок втрачає поширене раніше уявлення про беззаперечне підпорядкування зображенню, утім, такий підхід позбавлений і надмірного домінування музичної складової, що його можемо помічати передовсім у музикознавчих студіях. Тож, звук та музика в пропонованій оптиці рівнозначні з іншими модусами мультимодального кінотексту та завжди проявляють свою функційність у взаємодії з ними.

Для здійснення аналізу та інтерпретації фільмографії режисера окреслено необхідну для цього контекстуалізацію, що впливає з фактів

творчої біографії митця. В її межах розкриті актуальні на сьогодні дискурси щодо кіноспадщини Л. Вісконті, адже прояви різних модусів здатні проявлятися виключно в межах заданих контекстів. Тож, фільмографія митця була проаналізована в контекстах опери, міту та пам'яті, літератури, сексуальності та еротизму. Наголосимо, що кожен із пропонованих контекстів розглядався передовсім з точки зору реалізації музичної складової.

Здійснений у цій роботі аналіз унаочнив важливість для фільмів Л. Вісконті музичного модусу, проявив типові патерни роботи митця як з авторською, так і з автономною музикою. Крім того, помітною рисою музичної складової стала «дифузія» контекстів, їхнє неодмінне накладання один на одного, що утворює складні багаторівневі значення. Так, контекст сексуальності та еротизму часто пов'язаний із соціально-політичними ідеями, оперні цитати можуть проявляти мітичну часопросторовість, а літературні тексти стають фундаментом для авторських інтерпретацій режисера із нашаруванням контекстів, не притаманних для першоджерела. Тож, можна ствердити можливість багатовекторної інтерпретації стрічок Л. Вісконті, що дозволяє щоразу повертатися до фільмів режисера, дивлячись на них з іншою оптикою. Зокрема, це уможливорює не лише теоретичні, а й творчі перепрочитання його кінематографа (римейки фільмів, театральні постановки), створює підґрунтя для комунікації щоразу в нових дискурсах та провокує до розширення власних загальнокультурних, соціально-політичних та історичних бекграундів.

Зрештою, бажання виходу за межі дослідження виключно біографії та творчості Л. Вісконті задля прояву дієвості пропонованої методології в ширшому розрізі стимулювало віднайдення стрічок сучасного західноєвропейського кінематографа, в яких через спільну контекстуалізацію проявляються рецепції на фільми режисера. Певною мірою вибір цих стрічок є суб'єктивною оптикою автора дослідження, утім проявляє один зі способів актуалізації взаємозв'язків класичного кінематографа із сучасним кіно. Тож, наявність у дослідженні аналізу та інтерпретації стрічок *La chimera*, *The*

Father, Poor Things, Hundstage не тільки унаочнює можливість застосування пропонованої методології до фільмів різних хронологічних та стилістичних періодів, а й проявляє зацікавленість автора в ймовірних інтертекстуальних зв'язках кінематографа різних епох, окреслення спільного дискурсу для сучасного та класичного кіно, що уможливлює актуалізацію останнього сьогодні. Зокрема, проявлення подібних взаємозв'язків дозволяє прослідкувати в історичному та соціо-культурному розрізах зміни етичних та естетичних підходів, окреслити способи комунікації авторів стрічок щодо тих чи тих універсальних тем, зрештою, усвідомити значення музичного модусу як композиційної складової фільмів не лише з огляду змінності ідей, а й з точки зору технологічного поступу кінематографа.

Ключові слова: *мультимодальність, мультимодальний дискурс-аналіз, Лукіно Вісконті, сучасні кінорежисери, творча біографія, авторське кіно, кіномузика, музичне мистецтво, оперна режисура, інтерпретація, контексти, змістоутворення, семіозис, сексуальність, сприймання.*

ABSTRACT

Ostrovskyi O. V. Reception of Luchino Visconti's Cinematic Heritage from the Perspective of Multimodal Discourse Analysis. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for obtaining the Doctor of Philosophy scientific degree in the speciality 034 – «Cultural Studies». – The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

Relevance. The auditory component is an integral part of modern cinema. Original composer scores, quotations from popular or classical music, and sound design. — these and other tools enable the creation of multi-layered semantic textures and enrich films with additional contexts. Their study deepens the viewer's understanding of the ideas embedded by the author or group of authors and requires a specialized analytical approach that reveals and clarifies their significance.

The Italian filmmaker and opera and theater director, Luchino Visconti, actively incorporated various possibilities of sound and music in cinema, expanding the interpretative depth of his films. This directorial focus on the auditory component is evident throughout all stages of his cinematic career, which can, in part, be attributed to aspects of his artistic biography. Visconti's films have repeatedly received prestigious awards at international film festivals and have become undeniable classics, as evidenced by numerous retrospectives and reinterpretations of his filmography, including in theater. Notable examples include the production *Obsession* at London's Barbican Theatre, inspired by Visconti's *Osessione*, and *Brothers* at the Lesya Ukrainka National Academic Drama Theater, based on *Rocco e i suoi fratelli*. Thus, the director's cinematic legacy, with its broad range of interwoven contexts — many of them musical — calls for an in-depth study of his films and their relevance in contemporary cultural discourse.

The multimedia nature of cinema necessitates a methodology whose tools can encompass all media and intertextual/intermedial references employed in a given film. One of the most relevant contemporary approaches for analyzing and interpreting different types of multimedia texts is multimodality theory, which emerged in the late 20th century and continues to evolve through various empirical applications. Its advantage lies in its simultaneous and equal focus on different modes — socially and culturally constructed resources for meaning-making — within the cinematic text. The interaction of these modes enables audience interpretation. A key aspect of this theory is that meaning is generated by the viewer only within the simultaneous manifestation of these modes and can differ significantly when even one of them is absent. Ultimately, this theory challenges the traditional practice of analyzing cinema from the perspective of a dominant medium and instead encourages a focus on its multimedia and multimodal nature.

Applying the key principles of multimodality theory and multimodal discourse analysis in this dissertation, along with their integration with contemporary approaches to studying sound and music in cinema, offers a fresh perspective on Luchino Visconti's filmography within new discourses.

Contextualizing and analyzing the director's films within these frameworks expands the scope of the research beyond the figure of the Italian auteur, linking it to contemporary European cinema, which shares similar contextual intersections. In this study, the defining factors of this shared framework include the contexts of opera, myth and memory, literature, sexuality, and eroticism. Through these lenses, the research engages with four Western European films from the early 21st century: *La Chimera* (2023, dir. Alice Rohrwacher), *The Father* (2020, dir. Florian Zeller), *Poor Things* (2023, dir. Yorgos Lanthimos), and *Hundstage* (2001, dir. Ulrich Seidl).

Thus, the proposed methodology's openness and applicability to Luchino Visconti's films—whose work continues to generate interest—and to early 21st-century cinema offer new perspectives for film studies as a whole. In particular, it highlights the role of sound and music as integral components of meaning-making in film. This, in turn, underscores the relevance of this dissertation.

The scientific novelty of this study lies in the following: For the first time in Ukrainian humanities research, the figure and work of Luchino Visconti have been examined with a comprehensive focus on the role of music as a significant factor in meaning-making. For the first time, the theoretical foundations of multimodality have been introduced and tested within a Ukrainian study that employs an interdisciplinary approach in musical cultural studies. A method for systematizing the director's private library by various categories has been proposed, revealing the interconnections between his book collection and his artistic work. The relationship between the development of film theory and studies of sound and music in cinema, film semiotics, and multimodal discourse analysis has been outlined. A contextual approach for analyzing and interpreting Visconti's cinematic legacy has been proposed based on the distinctive features of his artistic biography. The connections between Visconti's creative methods and European auteur cinema of the first quarter of the 21st century have been demonstrated, specifically in terms of decisions regarding their sound design.

Research results. Contemporary Western humanities demonstrate the active development of multimodality theory and multimodal discourse analysis in cinema;

however, these approaches have not yet gained widespread adoption in Ukrainian scholarship and remain insufficiently represented. There is a growing need for the unification of terminology and the development of interactions with related disciplines, such as discourse logic, to facilitate a more extensive integration of this methodology into Ukrainian research. This study outlines the fundamental principles of the proposed methodology and demonstrates the tools for its application in the analysis and interpretation of feature films, which may ultimately serve as a foundation for further development of this research direction in Ukrainian humanities.

We consider the application of this methodology to be particularly promising, as it expands the functionalist approach to film music analysis that currently prevails in Ukrainian research. Moreover, it grants greater interpretative freedom not only to scholars but also to critics and publicists working at the intersection of sound, music, and cinema. Ultimately, the multimodal approach can also be applied in the analysis of Ukrainian films, both contemporary and those produced throughout the 20th century. Interpreting such films—and, in particular, their auditory components—within the defined contextual framework will enhance the communicative potential of Ukrainian cinema and the work of its distinguished composers, such as Borys Liatoshynsky, Lev Revutsky, Yuliy Meitus, Leonid Hrabovsky, Myroslav Skoryk, and others. Furthermore, the comparative approach employed in this dissertation, which examines Ukrainian cinema alongside Western European and global film traditions, will help identify interconnections that may overcome the isolation currently present in research on sound and music in Ukrainian cinema.

The shift from perceiving music solely as a functional element and its redefinition as an inseparable interplay with all other modes of cinema fundamentally changes the perspective of film music research. The auditory space of films no longer conforms to the previously widespread notion of unquestioned subordination to the visual. At the same time, this approach also avoids an excessive dominance of the musical component, which is often observed in musicological studies. Thus, in the proposed framework, sound and music hold equal significance

with other modes of the multimodal film text and always manifest their functionality through interaction with them.

To analyze and interpret Visconti's filmography, the necessary contextualization has been outlined, derived from the facts of his artistic biography. The study explores contemporary discourses on Luchino Visconti's cinematic legacy within this framework, as different modes can manifest themselves only within predefined contexts. Thus, the director's filmography is analyzed through the lenses of opera, myth and memory, literature, sexuality, and eroticism. It is important to emphasize that each proposed context is considered primarily in terms of how the musical component is realized.

The analysis conducted in this study highlights the significance of the musical mode in Luchino Visconti's films, revealing the artist's characteristic patterns of working with both original and autonomous music. Additionally, a distinctive feature of the musical component is the "diffusion" of contexts—their inevitable overlapping, which generates complex, multi-layered meanings. For instance, the context of sexuality and eroticism is often intertwined with socio-political ideas; operatic quotations can evoke mythic space-time dimensions, and literary texts serve as a foundation for the director's authorial interpretations, incorporating contextual layers not inherent in the original sources. Thus, Visconti's films allow for a multi-dimensional interpretation, enabling continuous reassessment through different analytical perspectives. This, in turn, facilitates not only theoretical but also creative reinterpretations of his cinematography—such as film remakes and theatrical adaptations—while laying the groundwork for communication within ever-evolving discourses and prompting an expansion of cultural, socio-political, and historical backgrounds.

Ultimately, the desire to move beyond an exclusive focus on Luchino Visconti's biography and works to demonstrate the applicability of the proposed methodology on a broader scale led to the identification of contemporary Western European films that, through shared contextualization, reveal how Visconti's films have been received. While the selection of these films reflects the researcher's

subjective perspective to some extent, it also illustrates one way of connecting classical and contemporary cinema. Thus, the analysis and interpretation of *La Chimera*, *The Father*, *Poor Things*, and *Hundstage* in this study not only show the feasibility of applying the proposed methodology to films from different chronological and stylistic periods but also highlight the researcher's interest in potential intertextual links between films of different eras. This approach helps establish a shared discourse between contemporary and classical cinema, making the latter more relevant today. In particular, tracing these interconnections allows for an examination of shifts in ethical and aesthetic approaches within historical and socio-cultural contexts, an exploration of how filmmakers communicate universal themes, and, ultimately, an understanding of the significance of the musical mode as a compositional element—not only in terms of evolving ideas but also through the lens of technological advancements in cinema.

Keywords: *multimodality, multimodal discourse analysis, Luchino Visconti, contemporary film directors, artistic biography, auteur cinema, film music, musical art, opera directing, interpretation, contexts, content creation, semiosis, sexuality, perception.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

1. Островський О. Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму: порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера. Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. № 19(1). С. 130–138. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283143](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283143)
2. Островський О. Мультиmodalність як спосіб аналізу фільмографії Лукіно Вісконті. Fine Art and Culture Studies. 2024. № 4. С. 157–164. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>
3. Островський О. Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця. Вісник: Українські культурологічні студії. 2024. № 13(2). С. 43–47. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).08)

Праці апробаційного характеру:

1. Островський О. «Аннетт» Леоса Каракса. Штучний світ, що дихає музикою Sparks. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/7440> (дата звернення: 20.03.2025).
2. Островський О. «Будинок "Слово". Нескінчений роман» – фільм про нездійснене майбутнє. Розмова із Аллою Загайкевич. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/10471> (дата звернення: 20.03.2025).
3. Островський О. Втрачений час та загибель світу – до 50-річчя «Смерті у Венеції» Лукіно Вісконті. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/7125> (дата звернення: 20.03.2025).
4. Островський О. Втрачені спогади: «Gruppo di famiglia in un intero» Лукіно Вісконті. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/7861> (дата звернення: 20.03.2025).
5. Островський О. Голос Тільди Свінтон та нав'язливі віолончелі. Як звучить «Останні і перші люди» Йоганна Йоганнссона. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/4248> (дата звернення: 20.03.2025).

6. Островський О. Зворотний бік «Незворотності». The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/6252> (дата звернення: 20.03.2025).
7. Островський О. Кіра Муратова та Валентин Сильвестров. ТанDEM, якого не було (частина друга). The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3631> (дата звернення: 20.03.2025).
8. Островський О. Кіра Муратова та Валентин Сильвестров. ТанDEM, якого не було (частина перша). The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3570> (дата звернення: 20.03.2025).
9. Островський О. «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка у спогадах композитора Леоніда Грабовського. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/9595> (дата звернення: 20.03.2025).
10. Островський О. Мирослав Скорик. Музика, що звучить з дитинства. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3734> (дата звернення: 20.03.2025).
11. Островський О. Музика у фільмах Федеріко Фелліні: рятівна шлюпка чи тоталітарна машина?. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/4494> (дата звернення: 20.03.2025).
12. Островський О. Почути думки: кіномузика Вадима Храпачова. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/5396> (дата звернення: 20.03.2025).
13. Островський О. «Припутні» FAQ. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3838> (дата звернення: 20.03.2025).
14. Островський О. «Про нескінченність», або чи справді ніщо не вічне?. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/4168> (дата звернення: 20.03.2025).
15. Островський О. «Рокко та його брати» Вісконті та опера. Що спільного?. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/6109> (дата звернення: 20.03.2025).

- 16.Островський О. Чиї шаровари яскравіші? Дві кіноверсії «Запорожця за Дунаєм». The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3507> (дата звернення: 20.03.2025).
- 17.Островський О. Що лунає у голові Джокера. Kyiv Daily. URL: <https://kyivdaily.com.ua/saundrek-dzhokera/> (дата звернення: 20.03.2025).
- 18.Островський О. Як американське кіно розповідає про втрату слуху. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/6859> (дата звернення: 20.03.2025).
- 19.Островський О. «La terra trema» («Земля тремтить») Лукіно Вісконті: звук як міфологічний простір. Київське музикознавство. 2017. № 56. С. 293–302.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ I. МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ З КІНОТЕКСТАМИ В СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ. ПРОЄКЦІЯ НА КІНЕМАТОГРАФ ВІСКОНТІ.....	28
1.1 Огляд літератури щодо наявних методологій	28
1.2 Мультимодальний текст: специфіка прояву	47
1.3 Особливості звукового простору як складової мультимодального тексту.....	61
1.4 Загальна характеристика кінематографа Лукіно Вісконті у розрізі мультимодального тексту.....	76
Висновки до розділу I.....	82
РОЗДІЛ II. КІНЕМАТОГРАФ ЛУКІНО ВІСКОНТІ. КОНТЕКСТИ. РЕЦЕПЦІЇ У КІНЕМАТОГРАФІ ХХІ СТОЛІТТЯ.	85
2.1 Контекст опери. La chimera (Химера).....	87
2.2 Контексти міту і пам'яті. The Father (Батько).	109
2.3 Контекст літератури. Poor Things (Бідолашні створіння).....	124
2.4 Контексти сексуальності та еротизму. Hundstage (Собачі дні).	143
Висновки до розділу II.	167
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	176
ДОДАТКИ.....	190
Додаток А. Список публікацій здобувача за темою дисертації ..	190

ВСТУП

Актуальність теми. Аудіальний компонент є невід’ємною складовою сучасного кінематографа. Оригінальні композиторські партитури, залучення цитат із популярної чи класичної музики, використання саунд-дизайну — ці та інші інструменти дозволяють створювати багаторівневі семантичні нашарування та збагачувати картини контекстами. Їхнє дослідження поглиблює глядачеве розуміння закладених автором чи групою авторів ідей та потребує при аналізі залучення спеціальної оптики, що уможлиблює оприявлення та увиразнення їхнього значення.

Особливо помітною є робота зі звуком та музикою в авторському кінематографі, в якому аудіальний простір регламентується індивідуальним висловлюванням режисерів та зачасту пропонується відхід від пропонованих великими кіностудіями повторюваних патернів в роботі з саундтреком. Щобільше, для деяких режисерів звук і музика стають вагомим засобом виразності, який дозволяє поглиблювати авторське висловлювання завдяки особливо тонкій роботі з аудіальною частиною, що здатна бути не лише фоновим супроводом кінонарративу, а й відігравати вагому роль у композиції стрічки. Зазначимо, що значення звукового ряду в авторському кіно помітне на різних етапах його становлення та розвитку, що уможлиблює віднайдення певних закономірностей у роботі з аудіальним рядом, зокрема, проведення паралелей між роботами режисерів різних поколінь та епох. Так, в межах цієї роботи характерні риси залучення звуку та музики у фільмах Лукіно Вісконті крізь контекстуальне зіставлення оприявлені в стрічках європейського авторського кінематографа першої чверті ХХІ століття.

Італійський режисер кіно, оперного та драматичного театрів Лукіно Вісконті у своїй кінематографічній спадщині активно залучав різноманітні можливості звуку та музики в кіно, тим самим розширюючи інтерпретаційний потенціал своїх стрічок. Така увага режисера до аудіальної компоненти прослідковується протягом усіх етапів його кінотворчості, що пояснюється,

зокрема, фактами його творчої біографії. Найбільш вагомим з них видається аристократичне походження митця зі знатного міланського роду, представники якого тривалий час були покровителями *Teatro alla Scala*, в якому Л. Вісконті розпочинав свою кар'єру оперного режисера. Тож, простір музики, зокрема, оперної природно залучався режисером і до кінематографа. Його фільми неодноразово отримували престижні нагороди міжнародних кінофестивалів і стали беззаперечною класикою, що стверджується рядом ретроспектив та звернень до переосмисленої фільмографії режисера, зокрема, у драматичному театрі (до прикладу, постановка *Obsession* у театрі Барбікан в Лондоні за мотивами *Osessione* Л. Вісконті та «Брати» в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки — за *Rocco e i suoi fratelli*). Тож, кінематографічна творчість режисера з її широким спектром залучених контекстів, значною мірою й у музичних проявах, провокує до ґрунтовного дослідження фільмів Л. Вісконті та актуалізації їх в сучасному культурологічному дискурсі.

Останніми роками зацікавлення українських науковців принципами взаємодії аудіального та візуального компонентів у кіно зростає. Зокрема, різні аспекти цієї проблеми оприявнюються в роботах А. Кузьменко [14], С. Леонтєва [17], Н. Янковської [45] та П. Харченко [35]. Попри зовнішню спільність теми ці праці розкривають різні аспекти музики та звуку як в українському, так і у світовому кіно. Це зумовлено, зокрема, відсутністю у світовій дослідницькій практиці однастайності щодо методології аналізу аудіовізуальної взаємодії у фільмах, що спровокована перш за все нетривалою як для виду мистецтва історією кіно. Також зазначимо, що аналіз звуку та музики в кіно потребує ряду спеціальних мультидисциплінарних навичок, зокрема, музичної освіти, що не обмежується академічною традицією, знань з історії та теорії кіно, зрештою, орієнтування у різних аспектах культури (візуальне мистецтво, театр, література). Це суттєво звужує коло фахівців, що досліджують цю проблему. Утім, такий стан речей дозволяє обирати,

апробувати на практиці, доповнювати та навіть запроваджувати різні теоретичні підходи, виявляючи їхні ймовірні сильні та слабкі позиції.

Мультимедійна природа кінематографа провокує до залучення методології, інструменти якої здатні охопити в аналізі усі медіа та інтертекстуальні/інтермедіальні посилання, що використані в тому чи тому фільмі. Одним із актуальних на сьогодні підходів для аналізу та інтерпретації різного роду мультимедійних текстів є теорія мультимодальності, яка бере свій початок з кінця минулого століття та продовжує своє становлення та утвердження в різних емпіричних апробаціях. Її перевагою є одночасне та рівнозначне зосередження на різних модусах (соціально та культурно сформованих ресурсах для створення сенсу) кінематографічного тексту, завдяки взаємодії яких уможлиблюється інтерпретація реципієнтом. Важливим аспектом цієї ідеї є те, що значення може бути утворене глядачем виключно в межах одночасного проявлення цих модусів і може суттєво відрізнятися за відсутності хоча б одного з них. Зрештою, ця теорія провокує до відходу від практики аналізу кінематографа з точки зору обраного домінуючого медіума та провокує до зосередження на його мультимедійній та мультимодальній природі.

Ідея мультимодальності виникла в колі західноєвропейських семіотиків-літературознавців як критика лінгвоцентричного підходу до аналізу різних знакових систем. Загальні принципи мультимодальності було наведено у праці Гюнтера Кресса і Тео ван Лівена *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication* (Мультимодальний дискурс. Модуси та медіа сучасної комунікації) [111] та в монографічних роботах і статтях Г. Кресса [108; 109; 110]. На тлі згаданих теоретичних розробок виникли різні способи залучення мультимодального підходу, зокрема такі, що стосуються мультимодального аналізу кіно, наприклад, тексти Джаніни Вільдфоєр [157; 158], Джона Бейтмана [59; 60] та Адріани Гордехуели [94].

В українському науковому просторі мультимодальність сьогодні перебуває у центрі уваги чи не виключно лінгвістичної спільноти. Зокрема,

спроби впровадження до української гуманітаристики засад та термінологічного апарату мультимодальних студій здійснено у статтях Л. Макарук [22], І. Андрєєвої [2], О. Калініченко [12], І. Мірошніченко [23], присвячених залученню теорії до українського наукового дискурсу. Враховуючи очевидний потенціал теорії мультимодальності, у роботі оприєвано перспективи її залучення у царину аналізу кіно, особливо щодо увиразнення проявів звуку та музики як потужних смислоутворюючих чинників.

Варто зазначити, що протягом останнього десятиліття теоретична база для досліджень звуку та музики в кіно значно розширилася завдяки роботам Е. Аудіссіно [53], Дж. Бюлера [72], Д. Кулезік-Вілсон [112], Дж. Джо [106]. Дослідники продовжують доповнювати термінологічний апарат, зважаючи на технологічні зрушення у кіно, розробляють нові підходи до аналізу фільмів певних жанрів, течій, шкіл, режисерів, тощо.

Тож, кіно як медіум, що постійно розвивається, провокує до залучення та розвитку нових аналітичних інструментів та методологій. Щобільше, поступ теорії дозволяє залучати новітні підходи не лише до сучасних стрічок, а й до тих, що вже стали класикою ХХ ст., тим самим розкриваючи в них нові можливості для смислотворення та інтерпретації, а також увиразнюючи рецепційні шари, властиві цим стрічкам.

Проявлення у цій дисертаційній роботі основних положень теорії мультимодальності та мультимодального дискурс-аналізу, формування взаємодії цієї теорії із актуальними на сьогодні способами дослідження звуку та музики в кіно дозволяє усвідомлювати фільмографію Л. Вісконті в нових дискурсах. Контекстуалізація стрічок режисера та їхній аналіз в межах окреслених контекстів дозволяє розгерметизувати дослідження від виключно постаті італійського митця до сучасного європейського кіно, для якого характерна така контекстуальна спільність. В межах дослідження визначальними чинниками такої спільності стають контексти опери, міту і пам'яті, літератури, сексуальності та еротизму, крізь які залучено чотири

західноєвропейські стрічки початку XXI ст.: *La Chimera* (2023, реж. А. Порвахер), *The Father* (2020, реж. Ф. Зеллер), *Poor Things* (2023, реж. Й. Лантімос), *Hundstage* (2001, реж. У. Зайдль).

Тож, відкритість запропонованої методології, можливість її залучення як до стрічок Л. Вісконті, зацікавленість у творчості якого не вщухає, так і до кінематографа початку XXI ст. відкриває нові перспективи у дослідженні кіно в цілому та звуку і музики в ньому як вагової частини смислоутворюючого цілого, зокрема, а отже унаочнює **актуальність** цієї дисертаційної роботи.

Об’єкт дослідження — кінематографічна спадщина Лукіно Вісконті, а також стрічки чотирьох режисерів XXI століття, що проявляють певну рецепцію щодо кінематографа Л. Вісконті.

Предмет дослідження — музична та звукова складова стрічок Л. Вісконті та чотирьох режисерів XXI ст. в оптиці мультимодального дискурсу-аналізу.

Метою роботи є запровадження підходу мультимодального дискурсу-аналізу щодо кінематографічного спадку Л. Вісконті з увиразненням звукового та музичного модусів у стрічках режисера, а також з урахуванням ймовірних контекстів, що є складовою дискурсів в межах інтерпретації його кінематографа, що уможлиблює ширший спектр залучення методології, зокрема, щодо стрічок європейського авторського кінематографа початку XXI століття.

Реалізація поставленої мети визначила такі **завдання** дослідження:

- окреслити історичний процес формування теорії кіно з урахуванням ставлення теоретиків до різних складових медіума, зокрема, висвітлення ролі звукової компоненти на хронологічно різних етапах кінотеорії;
- визначити передумови становлення сприйняття фільму як тексту та прослідкувати розвиток цієї ідеї в кінотеорії;
- проявити можливості взаємодії різних медіа у кіно, особливо у контексті значення звукового чинника, окресливши термінологічну різницю між поняттями «інтертекстуальність» та «інтермедіальність»;

- прослідкувати становлення теорії мультимодальності, її термінологічний апарат та способи залучення у дослідження кіно;
- окреслити наявні підходи досліджень звуку та музики в кіно та ймовірність їхнього використання в межах мультимодального дискурс-аналізу;
- визначити, виходячи з творчої біографії Л. Вісконті, актуальні для фільмографії режисера контексти, крізь які можливо здійснювати аналіз та інтерпретацію його стрічок, беручи до уваги особливості звукових та музичних рішень
- розкрити концептуальні засади визначених контекстуальних вимірів, крізь призму яких буде здійснено аналіз та інтерпретація;
- здійснити аналіз та інтерпретацію фільмів Л. Вісконті в межах визначених контекстів, а саме — висвітлити способи їхньої реалізації в аудіальній площині стрічок із залученням ідей мультимодального дискурс-аналізу;
- прослідкувати та систематизувати взаємозв'язок приватної бібліотеки режисера з його творчістю;
- проявити через спільну контекстуальність подібність різних виразових засобів стрічок першої чверті ХХІ ст., насамперед — специфіки звукової складової — до творчості Л. Вісконті.

Задля вирішення поставлених завдань було застосовано такі **методи дослідження:**

- *мультимодальний* — при аналізі стрічок з урахуванням цілісної взаємодії їхніх модусів;
- *історичний* — при дослідженні змінності теоретичних підходів до аналізу та інтерпретації кінематографа та звуку і музики в ньому;
- *біографічний* — при окресленні контекстуальних закономірностей фільмографії Л. Вісконті та їхнього зв'язку з життям та творчістю режисера;
- *порівняльний* — при залученні до аналізу та інтерпретації фільмів початку ХХІ ст. та пошуку взаємозв'язків у них із творчістю Л. Вісконті,

зокрема, на рівні проявів спільності у розумінні та реалізації звукової та музичної компонент;

- *комплексний* — при формуванні методологічного підґрунтя для аналізу взаємодії музичної складової стрічки з її іншими модусами, що зумовило необхідність «нашарування» методологій;
- *когнітивний* — застосований для смислотворення значень при аналізі та інтерпретації фільмів в межах окреслених контекстів;
- *структурний* — при систематизації списку приватної бібліотеки митця за категоріями;
- *емпіричний* — при запровадженні підходу мультимодального дискурс-аналізу з увиразненням звукового та музичного модусів;

Аналітичний матеріал дослідження складають чотирнадцять повнометражних художніх фільми Л. Вісконті, список його приватної бібліотеки [105], а також чотири стрічки європейських режисерів, зняті у першій чверті XXI ст.: *La chimera* (Химера) Аліче Рорвахер, *The Father* (Батько) Флоріана Зеллера, *Poor Things* (Бідолашні створіння) Йоргоса Лантімоса та *Hundstage* (Собачі дні) Ульріха Зайдля.

Теоретичну базу дослідження складають джерела, що їх можна поділити за тематикою:

- роботи, присвячені творчій біографії Л. Вісконті: Г. Бейкона [54], А. Бенчівенні [63], Г. Кастелло [74], Л. Міччіке [121], Дж. Новелл-Сміта [128], Л. Скіфано [144], Г. Сервадіо [146], В. Шитової [40]; тексти, що розглядають кіноспадщину митця у певних визначених контекстах: Дж. Бейрона [57], І. Блома [64], Е. Болоньяро [65], Л. Фаббрі [89], М. Джорі [93], Б. Геннесі [98], А. Ігельської [104], Дж. МакЕлані [119], Дж. Новелл-Сміта [127], Дж. Резіні [136], В. Ван Вотсона [152]; добірки інтерв'ю режисера [82; 83; 7];
- основоположні праці з теорії кіно, що у той чи той спосіб відрефлексовують специфіку різних медіа, зокрема, звуку та музики: (Р. Арнгайма [51], А. Базена [61; 62], Д. Бордвелла [66; 67], Б. Балажа [55], Ж. Дельоза [80; 81], С. Ейзенштейна [87], Т. Ельзасера та М. Гагенера [88],

З. Кракауера [107], Г. Мюнстерберга [103], В. Ліндсі [117], К. Метца [120], Т. Міллера та Р. Стема [48; 148], Г. Александрова, В. Пудовкіна та С. Ейзенштейна [1], І. Зубавіної [11] Г. Чміль та М. Вітошкіна [36]);

- монографії та статті, присвячені розробці теорії мультимодальності (Г. Кресса [108; 109; 110], Г. Кресса та Т. ван Лівена [111], П. Пріора [132], Т. ван Лівена [151], І. Андрєєвої [2], О. Калініченко [12], Л. Макарук [22]) та, зокрема, мультимодальному дискурс-аналізу в кіно (Дж. Бейтмана [59], Дж. Бейтмана та К. Шмідта [60], А. Гордехуели [94], Дж. Вільдфоєр [157; 158]); теоретичні праці, присвячені семіотиці (Н. Ашер та А. Ласкарідз, [52], Р. Барт [58], У. Еко [86], І. Раєвски [134], Ж. Дельоз [9], Ф. де Соссюр [32]; У. Еко [41], М. Северинова [31]) та проблемі інтрепретації і смислотворення (Д. Бордвелл [66; 67] Б. Сюта [33; 34]);

- дослідження щодо різних проявів музики в кіно (Т. Адорно та Г. Айслера [49], Е. Аудіссіно [53], Дж. Бюлер [72], М. Шіона [76; 77; 78], А. Герцог [99], Б. Гекнер [100], Д. Кулезік-Вілсон [112], Б. Нагарі [124], Р. Стілвелл [149], А. Кузьменко [14], С. Леонтьєв [17], З. Лісса [18]; П. Харченко [35], Н. Янковська [45]);

- праці, що висвітлюють контекстуальні засади дискурсів: оперності в цілому та її проявам у кіно, зокрема (Дж. Джо [106], П. Полдзонетті [131], П. Куадзоло [133], П. Рамзі [135], В. Бондарчук [4], І. Ягодзинська [44]); присвячені осмисленню категорії міту та пам'яті (Д. Кембелл [13], Ж. Ле Гофф [16], Л. Леві-Брюль [15], М. Еліаде [42; 43]); стосуються явища приватних бібліотек та способів їхньої систематизації та дослідження (Т. Бробджер [71], Т. Рибак [139], Б. Віккерс [155], У. Еко та Ж. Кар'єр, [10], М. Пухнер [28]); окреслюють прояви сексуальності та еротизму в культурі (Е. Шафер [142], Р. Вінговен [153], Ж. Батай [3], Т. Лютий [21], Г. Чміль та Н. Корабльова [37]);

- публіцистичні та критичні матеріали, присвячені чотирьом аналізованим стрічкам початку ХХІ століття (П. Бредшов [68], Ч. Брамеско [69], Д. Десятерик [84], А. Гранатовська [95], П. Гаммонд [97], М. Груза [101],

Ф. Мюндгенке [123], Ф. Парр [129], М. Павідо [130], С. Рокко [137], Дж. Тумер [150], О. Велш [156], Б. Бронтерюк [5], А. Шилова [38; 39]).

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

- *вперше* в українській гуманітаристиці здійснено дослідження постаті та творчості Лукіно Вісконті з огляду на цілісне оприявлення у ній ролі музики як вагомого чинника смислотворення;
- *вперше* залучено та апробовано теоретичні засади мультимодальності до українського дослідження, що зосереджене на міждисциплінарному підході музичної культурології;
- запропоновано метод систематизації приватної бібліотеки режисера за різними категоріями, що проявляють взаємозв'язок книгозбірні із творчістю митця;
- окреслено взаємозв'язок становлення теорії кіно із дослідженнями звуку і музики у фільмах, семіотикою кіно та мультимодальним дискурс-аналізом;
- запропоновано контекстуальний підхід для аналізу та інтерпретації кінематографічного спадку режисера, який спирається на особливості його творчої біографії;
- проявлено взаємозв'язки творчих методів Л. Вісконті зі стрічками авторського європейського кіно першої чверті ХХІ ст. у царині рішень їхніх звукових шарів.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в лекційних курсах історії світової культури, історії світової музичної культури, кіномузики, методології музичної культурології, музичної культурології. Також окреслені методологічні напрацювання можуть залучатися у подальших дослідженнях, присвячених аналізу різних аспектів кінематографа, зокрема, його музичного модусу. Проявлені контекстуальні зв'язки творчості Л. Вісконті із сучасним кінематографом можуть стати підґрунтям для формування програм кінофестивалів, ретроспектив, конференцій, публічних дискусій тощо. Робота також може стати теоретичним підґрунтям для кіномитців, які працюють над

створенням фільмів, а також увійти до корпусу досліджень, актуальних для теоретиків та практиків кіно різних функційних спрямувань.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Робота відповідає темі №26 «Інтегративні проблеми розвитку світової художньої культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності на 2021–2025 роки. Тема дисертації перезатверджена на засіданні Вченої ради академії (протокол №4, наказ 232-А від 28.11.2024 р.).

Апробація результатів дослідження здійснювалася у якості звітів та обговорень на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні результати дослідження опубліковані у трьох статтях та виступах з доповідями на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2016, 2017, 2019), «Fresh Science» (Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2021, 2023), «Молоді музикознавці» (Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2017, 2019), «Дні науки» (Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2016, 2017, 2018, 2019), «Нарація “Зображуване-Глядач” у сучасному українському кіно» (Національна академія мистецтв України, 2018).

Крім того, апробація здійснювалася у ряді публічних лекцій: «Про кіно і звукобачення», «Про Вісконті і оперну залежність» (Цикл лекцій *Film Sound*, IZONE, Київ, 2018), «Вісконті: міфотворчість», «Вісконті: щирість», «Вісконті: перверзія» (цикл лекцій *Sound Makes Picture*, Ksi Prostir, Дніпро, 2018), «Почути думки: кіномузика Вадима Храпачова» (Urban Space 500, Київ, 2020), «Як і навіщо слухати українське кіно» (цикл лекцій «Українська музична історія», Культурний проект, Київ, 2022), вступна лекція до перегляду фільму *Morte a Venezia* (простір «Цегла», Київ, 2022), вступні лекції до переглядів

фільмів *Only Lovers Left Alive* Джима Джармуша, *Kuolleet lehdet* Акі Каурісмякі (кінотеатр «Кіно 42», Київ, 2023), вступна лекція до фільму «Криниця для спраглих» Ю. Ілленка (фестиваль *Soundtrack Ukraine*, Київ, 2024), цикл з п'яти лекцій «Чути/бачити» (кінотеатр «Кіно 42», Київ, 2024).

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано три статті в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації українською та англійською мовами, вступу, двох розділів, кожен з яких містить по чотири підрозділи, висновків, списку використаних джерел та літератури, а також додатків.

У списку використаних джерел та літератури наявні 158 позицій (друковані та електронні джерела). Загальний обсяг дисертації становить 192 сторінки з них 160 основного тексту.

РОЗДІЛ І. МЕТОДОЛОГІЯ РОБОТИ З КІНОТЕКСТАМИ В СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ. ПРОЄКЦІЯ НА КІНЕМАТОГРАФ ВІСКОНТІ

1.1 Огляд літератури щодо наявних методологій

Феномен кінематографа з часів виникнення наприкінці XIX століття і до сьогодні фокусує увагу дослідників різних галузей. Кіно сформувало новий синтетичний вид медіа, яке поєднало складові театру, літератури, музики, фотографії тощо. Очевидно те, що цей медіум відносно новий, а отже є можливість чітко встановити факт його зародження із загальновідомого першого публічного показу братів Люм'єрів 28 грудня 1895 року, з точністю до року прослідкувати моменти ключових зрушень у ньому, як-от появу синхронного звуку у 1927 році, і так само точно окреслити періодизацію та локалізацію основних течій.

Утім, на відміну від історії кінематографа, яка видається гомогенною та чітко структурованою, його теорія має широке розгалуження та різні оптики, що набували актуальності у тому чи тому контексті і часі. Тож, для сучасного дослідника кіно та його складових постає проблема вибору теоретичної та методологічної основ аналізу фільмів, що своєю чергою може бути продиктована як внутрішніми (прихильністю автора до певних соціально-ідеологічних аспектів тієї чи тієї теорії), так і зовнішніми чинниками (специфікою обраної для аналізу стрічки чи постаттю, пов'язаною з її створенням).

Кінотворчість Лукіно Вісконті, що була об'єктом наших наукових розвідок останніх десяти років [24; 25; 26], провокує до пошуку методології, яка надасть можливість різновекторного аналізу стрічок режисера, зокрема, враховуватиме особливості взаємодії звукового простору фільмів з іншими як такого, що усвідомлено працює на цілісне смислотворення. У попередніх дослідженнях було проаналізовано ключові для Л. Вісконті теми проявів оперного та мітичного у його кінематографі. Як наслідок, рельєфно проявлені у творчості митця інтертекстуальні (міт) та інтермедіальні (опера) зв'язки,

зумовлюють вектор для обраної у цьому дослідженні методології мультимодального дискурс-аналізу. Проте, задля аргументації такого вибору, необхідно окреслити історіографічний пласт підходів до аналізу кінематографа у різні періоди його існування та прослідкувати наявні у цих теоріях елементи, що стали підґрунтям, опозицією або ж складовими залученої нами методології.

У цьому підрозділі зосередимось на наступних аспектах становлення кінотеорії, що можуть ширше розкрити ідеї саме мультимодального дискурс-аналізу, а отже огляд тих чи тих положень наведених робіт не ставить за мету цілісно, послідовно і вичерпно розкрити всі аспекти цього процесу. Отже, нас цікавитимуть:

- загальні уявлення про кіно як медіум, його складові;
- ставлення до структурних елементів кінематографа (монтажу, синхронного звуку, музики);
- усвідомлення кіно як «мови» або «тексту»;
- принципи інтерпретації фільму.

Систематизація множинності теорії кіно дослідниками останніх десятиліть проявляється по-різному. Це може бути звичний для оптики історичних розвідок хронологічний виклад [148], упорядкування за ключовими темами за принципом «від загального до конкретного» [48] або ж формування авторської стратегії більш концептуальних поєднань теорій під спільним знаменником метафор [88]. Попри таку різницю наявних підходів, дослідники все ж суголосні в тому, що теорія кіно бере свій початок одночасно з виникненням цього медіума. З одного боку, автори-практики закладали фундамент для теорії нового явища (як-от Ж. Мельєс своєю роботою з монтажем), з іншого — це проявлялося у різноманітних суб'єктивних відгуках глядачів щодо побаченого на кіноекранах.

Перші спроби аналізу фільму як нового явища культури належать американському поету Вейчелу Ліндсі [117] та німецько-американському психологу Гуго Мюнстербергу [103].

У своїй роботі *The Art of the Moving Picture*, вперше опублікованій у 1915 та доповненій у 1922 році, В. Ліндсі робить спробу поділу фільмів за категоріями, в яких можна простежити підґрунтя для зародження жанрової класифікації кіно. Так, автор проявляє свій поетичний бекґраунд та, спираючись на жанри поезії (драма, лірика та епос), пропонує розглядати стрічки як *фільми дії* (*photoplay of action*), *інтимні* (*intimate photoplay*) та *видовищні* (*motion picture of splendor*). До того ж, В. Ліндсі наводить зв'язки між кожною з цих категорій та відомими раніше видами мистецтва, очевидно, спираючись на свою художню освіту. Таким чином *фільми дії* за В. Ліндсі відповідають *скульптурі в русі*, *інтимні стрічки* — *живопису в русі*, а *фільми-видовища* — *архітектурі в русі*. Характерно, що В. Ліндсі критикує наявність у німому кіно музичного супроводу, натомість, пропонує глядачам обговорювати побачене прямо під час перегляду. Зрештою, в період «великого німого» музика знаходилася поза межами рухомої картинки, що зафіксована на плівці, виконувалася наживо щоразу інакшими музикантами, тому й могла сприйматися як чужорідний для феномену нового синтетичного медіума елемент.

Г. Мюнстерберг також демонструє підхід до аналізу кінематографа крізь призму власного бекґраунду науковця-психолога. Дослідник познайомився з кіно лише у 1914 році (за два роки до смерті), утім зафіксував свої міркування щодо цього медіума у кількох есеях та ключовій праці *The Photoplay: A Psychological Study*. Г. Мюнстерберга цікавить як технічна, так і мистецька складова кіно, а також те, як взаємодія технічного та естетичного може впливати на глядачів. Зокрема, він ділить розвиток рухомих зображень на «зовнішній» та «внутрішній»: у першому прослідковує за науковими та психологічними передумовами кіно, тоді як у другому — естетичними та художніми. Це дозволяє автору описати способи функційності кінематографа на різних рівнях — і як вираження, і як способу взаємодії з психікою глядачів. Дослідника цікавлять сприйняття людиною глибини кадру на пласкому екрані та відчуття руху, можливості концентрації уваги на зображуваному (зокрема,

за рахунок крупних планів), прояви пам'яті та уяви (можливі в кіно через наявність флешбеків та флешфорвардів відповідно) і, зрештою, відображення людських емоцій. Варто також зазначити більш поблажливу позицію Г. Мюнстерберга до музики в кіно, але не до синхронного звуку. З одного боку, психолог вважав важливим елемент розваги, який додає зовнішній музичний супровід, з іншого — був противником залучення синхронних шумів, оскільки це порушувало б естетику рухомих зображень, зокрема, на рівнях уваги та уяви.

Г. Мюнстерберг, як і багато його сучасників, ставить питання про належність кіно до мистецтва. Ця проблема актуалізувалася, зокрема, через усталену думку, що фіксація об'єктивної реальності на плівку лише відтворювала цю реальність, тоді як твір мистецтва — це завжди препарований художником погляд на дійсність. Утім, Г. Мюнстерберг аргументує належність кіно до мистецтва: «Твір мистецтва може і повинен відштовхуватися від чогось, що пробуджує в нас інтерес до дійсності і що містить риси дійсності, і в цій мірі він не може уникнути певної імітації. Але *він стає мистецтвом лише тією мірою, якою долає реальність, перестає наслідувати і залишає позаду себе імітовану реальність*. (курсив — Г. М.) Він є художнім лише тією мірою, якою не наслідує дійсність, а змінює світ, вибирає з нього особливі риси для нових цілей, перебудовує світ, і завдяки цьому є справді творчим» [103, с. 114].

Майже через два десятиліття після праці Г. Мюнстерберга проблема осмислення кіно як мистецтва все ще залишалася актуальною. Так, Рудольф Арнгайм продовжує цю дискусію у роботі *Film als Kunst* (Фільм як мистецтво) 1933 року [51, с. 8-160]. Автор суголосний з Г. Мюнстербергом у ключовій ідеї осмислення фільму як мистецтва саме завдяки здатності митця препарувати, а не тільки відтворювати об'єктивну реальність. Його захоплення *Matherialtheorie* та гештальт-психологією сприяли міркуванням щодо теорії кіно. Суть *Matherialtheorie* полягала в тому, аби «показати, що художні та наукові описи реальності відливаються у формах, які впливають не стільки з самого предмета, скільки з властивостей медіума, або Матеріалу, який

використовується» [51, с. 2]. Р. Арнгайм продовжує: «Я виявив, що <...> навіть найелементарніші процеси зору не створюють механічних записів зовнішнього світу, а творчо організовують сенсорний матеріал відповідно до принципів простоти, регулярності та рівноваги, які керують рецепторним механізмом. Це відкриття гештальт-школи вписувалося в уявлення про те, що твір мистецтва — це також не просто імітація або вибіркове копіювання реальності, а переклад характеристик, за якими ведеться спостереження, у форми пропонованого медіума» [51, с. 3].

Р. Арнгайм здебільшого зосереджується на візуальній складовій кінематографа, осмислює його технічні можливості, а також способи авторського підходу до роботи із тим, що відрізняє кіно від реальності. Це, зокрема, використання проєкції на рівну площину, робота з відсутньою глибиною кадру, освітленням та чорно-білим зображенням, розмежування зображення та препарация сприйняття за допомогою зміни відстані до об'єкту, лімітування лише впливом на візуальний спосіб чуття тощо. Для Р. Арнгайма ці технічні обмеження видаються перевагою та передумовою для мистецького висловлювання.

Окремо автор акцентує на організації часопросторового континууму в кіно за допомогою монтажу. Саме монтаж позначає важливу відмінність фільму від реальності, а отже утверджує його мистецьку функцію: «На відміну від реального життя, кіно допускає стрибки в часі та просторі. Монтаж — це з'єднання кадрів ситуацій, що відбуваються в різний час і в різних місцях» [51, с. 87]. Р. Арнгайм здійснив спробу систематизації способів монтажу, спираючись на вже існуючі тоді напрацювання радянських режисерів-теоретиків, зокрема, В. Пудовкіна, С. Тімошенка та С. Ейзенштейна. Тож, на основі цих дещо узагальнених ідей дослідник створює більш детальну схему наявних принципів монтажу в кіно [51, с. 94-98].

Він поділяє їх на чотири широкі категорії: принципи монтажу (буквально «розрізання», або ж *cutting*), часові відношення, просторові відношення та предметні відношення. Кожна з цих категорій своєю чергою має внутрішній

поділ, залежно від характеристики їхнього застосування у фільмі. Уникнемо детального заглиблення у кожную з них, утім, наголосимо, що така схема видається системною та такою, що спровокувала до подальших ідей щодо структурних взаємозв'язків у кіно. Щобільше, у ній вже наявний усталений і до сьогодні поділ на сцени, плани, кадри та можливі варіації їхнього поєднання, що є формотворчими елементами фільму.

На відміну від своїх попередників В. Ліндсі та Г. Мюнстерберга, Р. Арнгайм почав писати про кіно вже у звуковий період, тож його коментарі щодо синхронного звуку в його різних проявах були не гіпотетичними, а базувалися на досвіді перегляду таких стрічок. Утім, подібно до перших теоретиків, Р. Арнгайм критикує появу синхронного звуку, зокрема, у своїй статті «Новий Лаокоон: художні комплекси і розмовний фільм», що вийшла друком у 1938 році [51, с. 199-230]. У ній дослідник відстоює думку щодо недоцільності використання розмовних діалогів у кіно, оскільки це порушує естетику медіума, в основі якого лежать рухомі зображення. Звук, за Р. Арнгаймом, спрощує сприйняття фільмів та обмежує їхню абстрактність, присутню в німому кіно, зокрема, за рахунок роботи з тілом акторів, їхніми жестами та необхідністю гіперболізації для донесення діалогів, проявлених в інтертитрах. Автор також розмірковує над природою синтетичних видів мистецтва, зазначаючи: «За всю історію мистецтва ми знаходимо лише один приклад, який має певну вагу і який передбачає не просто вторинне додавання одного медіума до іншого, а, до певної міри, колективні зусилля двох медіа, а саме — оперу. Якщо ми розглянемо її, то виявимо, що на практиці один з компонентів, музичний, домінує вирішальним чином. Насправді, лібрето є лише засобом для втілення музики» [51, с. 221]. З цього випливає (і така думка трапляється й до сьогодні), що синтетичні види мистецтва неможливі без певної ієрархії, де один медіум домінує над іншим, тож для Р. Арнгайма візуальна складова стрічки залишається ключовою як для феномена кінематографа, так і для його аналізу.

Апологетами звукового кіно, зрештою, були радянські теоретики. Спершу у статті «Заявка. Майбутнє звукової фільми» 1928 року (за рік після появи першого звукового фільму «Співак джазу») Всеволод Пудовкін, Сергій Ейзенштейн та Грігорій Александров означили прихід синхронного звуку як відкриття нових можливостей для кінематографа. Утім вони застерігали від зловживання цим ресурсом, особливо здатністю синхронного запису звуку на майданчику, оскільки це може автоматизувати процеси такою мірою, що відтворюватиме театральне дійство та зруйнує мистецтво монтажу [1].

У більш пізній і вже самостійній статті «Вертикальний монтаж» (1940 р.) [87, с. 327-399] Ейзенштейн впроваджує ідею мислення монтажу не тільки лінійно як послідовне поєднання кадрів від склейки до склейки, а й вертикально — враховуючи можливі пласти, що існують всередині кадру, зокрема, звук. Прикладом для наслідування він обрав музичну партитуру, в якій взаємодія відбувається не лише по горизонталі в кожній окремій партії, а й вертикально, коли голоси взаємодіють між собою. Елементом, що здатен об'єднувати таке ускладнене уявлення монтажу, С. Ейзенштейн називає рух, що присутній як у візуальній, так і в аудіальній частині стрічки. Автор окреслює різновиди можливих синхронностей між звуком та зображенням: вони можуть бути фактичними (звук записано безпосередньо разом із зображенням), метричними і ритмічними (відповідність руху в кадрі та монтажу руху звукового епізоду), мелодичними (лінія руху мелодії синхронна руху в кадрі, що С. Ейзенштейн демонструє на прикладі своєї стрічки «Александр Невський»), обертонними (розрізнене і на перший погляд несинхронне з'єднання, що утворює поліфонію між звуком та зображенням, однак, спричинене ідеєю вищого порядку та наявністю єдиного образу).

У вищезгаданих працях Р. Арнгайма та С. Ейзенштейна вже помітна інтенція до структурованого погляду на кінематограф, в якому визначну об'єднуючу та організуючу роль відіграє монтаж. Він піддається чіткій систематизації та осмислюється як ключовий елемент у формуванні цілісності кожного окремо взятого фільму. Також саме монтаж дозволяє усвідомити поділ

стрічки на елементи (сцени, епізоди, кадри), що надає можливість детальнішого аналізу. Варто зазначити, що значною мірою усі згадані теорії послуговуються ідеями, актуальними для інших видів мистецтв чи науки: паралелі з поезією, музикою, міркування про кіно крізь призму гештальт-теорії тощо.

Ще однією впливовою теорією щодо погляду на кінематограф стали роботи угорського теоретика Бели Балажа «Видима людина» (нім. *Der Sichtbare Mensch* 1924) та «Дух фільму» (нім. *Der Geist des Films* 1930) [55]. Ключовою ідеєю у них стає сприйняття фільму як тексту із притаманною йому мовою, яка проявляється у зображених на екрані жестах та виразах обличчя. Б. Балаж наголошує на тому, що ця мова самодостатня і не є підміною інших знакових систем. Саме у віднайденні такої універсальної для всього людства мови Б. Балаж вбачає основну цінність кіно: «Все людство зараз зайняте тим, що заново вивчає давно забуту мову жестів і міміки. Ця мова — не заміник слів, характерний для мови жестів глухонімих, а візуальний наслідок того, що людські душі одразу втілилися у плоть. *Людина знову стане видимою* (курсив — Б. Б.)» [55, с. 10]. Зрештою, теоретик називає фільм «першою міжнародною мовою» [55, с. 14].

У «Дусі фільму» Б. Балаж звертає увагу на ускладнення мови кіно за рахунок розвитку технічних засобів, зокрема, появи синхронного звуку. Як наслідок, автор пропонує окреслити своєрідну граматику цієї мови. Основними елементами візуальної мови стрічки він вважає крупний план (*close-up*), постановку (*set-up*) та монтаж. Б. Балаж пише: «Очевидно, що ми ніколи не можемо побачити речі “в реальності” в мікроскопічних деталях, які ми бачимо у крупних планах. Лише в зображенні стає помітною суб’єктивна воля режисера до інтерпретації завдяки конкретному сегменту реальності, який нам показують з конкретного ракурсу встановленої камери. І лише в монтажі, в ритмі та асоціативному процесі, який пов’язує послідовність зображень, з’являється найважливіший фактор — композиція твору» [55, с. 98].

Окремо Б. Балаж звертає увагу на звукове кіно. На відміну від Р. Арнгейма, який вбачав цінність фільму як мистецтва саме завдяки наявним у ньому обмеженням, Б. Балаж оптимістично сприймає нові перспективи кінематографа та розцінює появу синхронного звуку як можливості його розвитку. Зокрема, теоретик окреслює основні переваги звукового кіно та міркує над подальшим його вдосконаленням. Вже тут з'являються ідеї щодо просторовості звуку в кадрі, його релевантності чи, навпаки, розбіжності із зображенням, впливу тиші на акцентування зображуваної події, поступу кіномузики як окремого жанру та перспектив продовження традиції німого кіно у залученні автономної музики.

У кінотеорії 1940-х–1950-х простежується закономірність щодо рефлексій на усю попередню історію кінематографа та значення для його подальшого розвитку ключових змін, що вже відбулися, зокрема, поява синхронного звуку та кольору. Оскільки ці складові кіно на той час вже узвичаїлися як типові явища, помітною стала відмова від їхньої критики, що змінилася на апологетику та усвідомлення синхронного звуку, музики та кольору як важливих засобів виразності фільму, які також потребують ґрунтовніших рефлексій. Характерним був і сутнісний поворот у сприйнятті кіно як мистецтва: якщо більшість дослідників 1910-х–1930-х доводили мистецьку цінність нового медіума, аргументуючи це його цілковитою неподібністю до реальності, то тексти, опубліковані після Другої світової війни, навпаки наголошують на необхідності досягання якнайточнішого відтворення реальності за допомогою кіно.

Одним із прихильників такого погляду був французький кінокритик Андре Базен. Попри те, що А. Базен за свого життя не сформував уніфікованої теорії кіно, що могла би стати його *magnit opus*, у його доробку — сотні критичних есеїв у журналі *Cahiers du Cinéma*, в якому він був співзасновником та редактором. Окрім відгуків на ті чи ті фільми, там з'являлися статті автора, присвячені міркуванням щодо естетики кіно, його технічних засобів, проблем та особливостей подальшого розвитку. Після смерті критика, його вдова Жанін

Базен упорядкувала статті з цього та іншого журналів за категоріями та видала їх у чотиритомній праці *Qu'est-ce que le cinéma?* (Що таке кіно?). Таким чином, спадщина А. Базена набула структурованості, а отже змогла проявити цілісність його поглядів щодо теорії кіно.

А. Базен проявляє здатність кінематографа відтворювати об'єктивну реальність. Він вказує на ідеї руху, що були присутні у пластичних та візуальних мистецтвах минулих епох, особливо в добу бароко, та не мали здатності цілковито реалізуватися через відсутність технічних відкриттів. Так, за А. Базеном, «фільм виводить мистецтво бароко з конвульсивного заціпеніння» [61, с. 14-15]. Власне, реалізм кінематографа критик сприймає не як стилістичну особливість того чи того режисера, жанру або напрямку, а як інструмент, що став доступним завдяки технології та її здатності автоматичної фіксації зображення. Щобільше, він, на противагу багатьом попередникам, вважає тогочасне кіно ще недостатньо близьким до реальності: «Справжні примітиви кіно, що існували лише в уяві кількох людей дев'ятнадцятого століття, повністю наслідували природу. Кожна нова розробка, що додається до кінематографа, парадоксальним чином повинна все більше і більше наближати його до витоків. Коротше кажучи, кіно ще не винайдено!» [61, с. 21].

З ідеї прагнення до реалістичності зображуваного впливає і критика надмірного захоплення монтажем. А. Базен наголошує на необхідності природності зображення, яка здатна щонайкраще залучити глядача та заволодіти його увагою. На противагу активній роботі із монтажними прийомами (змінам ракурсів, розкадруванням одного епізоду) він пропонує користуватися глибиною кадру та вибудовувати дію на кількох планах одночасно, тим самим пропонуючи глядачам різні можливості акцентів, на відміну від монтажу, який «диктує» спрямування погляду. Автор вважає, що такий спосіб роботи з кадром значно збагатить кіномову.

Як і у Б. Балажа, у А. Базена часто з'являється порівняння кіно з мовою. Утім, А. Базен не пропонує однозначного визначення своєму розумінню цього

і не береться систематизувати «синтаксичні» та «граматичні» структури. Видається, для А. Базена «кіномова» — вже загальноприйнята та зрозуміла метафора, що не потребує надмірної концептуалізації. Наголосимо на цьому зрушенні, адже поняття кіномови залишається усталеним і до сьогодні. Утім, якщо Б. Балаж аргументує його вживання аналогією із жестовою мовою, то в широкому вжитку цей вираз найчастіше залишається метафорою. І саме ця метафоричність стала причиною критики для ідейників теорії мультимодальності, про що йтиметься в наступному підрозділі.

Узагальнюючи ідеї А. Базена, варто відмітити, що його теорія, хоч і не була сформована як цілісна концепція, уникає категоричностей та обмежень, відкрита до широкого спектру технологічних інновацій, є гнучкою для творців кіно та сприятливою для різноманітних глядацьких інтерпретацій.

На близьких до А. Базена позиціях стояв і Зігфрід Кракауер — німецький теоретик кіно, який із приходом до влади Адольфа Гітлера вимушено емігрував до США. Подібно А. Базену, З. Кракауер починав як публіцист та редактор газети *Frankfurter Zeitung*. Згодом його ранні теоретичні роботи були присвячені пропаганді у кіно та його впливу на маси, зокрема, праця *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Від Калігарі до Гітлера: психологічна історія німецького кіно). У 1960 році З. Кракауер опублікував свою найвпливовішу роботу — *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Теорія кіно: визволення фізичної реальності) [107].

Основною ідеєю, що її розвиває теоретик у цій праці, є можливість кінематографа фіксувати реальність такою, як вона є. Цей аспект, пропонований З. Кракауером, суголосний ідеям А. Базена, однак німецький дослідник систематизує та послідовно розвиває свій виклад, детально звертаючи увагу на різні складові кінематографа. Властиво, що автор одразу окреслює межі своєї теорії: він не розглядає анімаційних стрічок, проблематику кольорових фільмів та найновіші технологічні винаходи того часу [107, с. xlvii]. З. Кракауер виводить історію кінематографа з фотографії, вказуючи на спільність та відмінність між цими медіа. Утім, рух, що присутній

тільки в кіно, є визначальним для відтворення фізичної реальності — так автор називає природу та життя.

З. Кракауер звертає увагу на дві тенденції, що усталилися на той час та беруть свій початок від витоків самого кінематографа — реалістична (Люм'єрівська) та формалістична (Мельєсівська). Перша з них покликана проявляти фізичну реальність, інша — препарувати її у різноманітні форми засобами редагування. При цьому З. Кракауер прихильний саме до реалістичного кінематографа, адже об'єктив камери здатен підкреслити ті речі фізичної реальності, які глядач не помічає у повсякденні. Звідси його схвалення залучення непрофесійних акторів та критика надмірної театральності як гри, так і постановки.

У З. Кракауера також з'являється поділ аудіального простору на звуки й діалоги та музику. Він вважає появу синхронного звуку ще одним кроком для більшої реалістичності кіно, однак застерігає від надмірного використання діалогів, що може перетворити кіно на відзняту театральну постановку. Як альтернативу дослідник пропонує зміщувати акценти з красномовно «сценічного» діалогу на більш природне мовлення, іронізувати над ймовірним патосом та переносити вагу зі значення мовлення на його матеріальні якості [107, с. 106-111]. Крім того, теоретик окреслює можливості взаємодії як звуку, так і діалогу із візуальною складовою стрічки, визначаючи чотири можливі способи, що вкладаються у дві пари протиставлень: синхронізм-асинхронізм, паралелізм-контрапункт. На перетині цих способів взаємозв'язку, за З. Кракауером, можливо створювати різні формати роботи зі звуком та зображенням.

Окрему увагу дослідник приділяє ролі музичного супроводу в кіно. В цілому, З. Кракауер ставиться позитивно до музики, що на його думку підтримує загальний настрій фільму чи заповнює порожнечі між діалогами, тим самим проявляючи тяглість від часів німого кінематографа. Автор погоджується, що музика може бути вдалим інструментом для акцентування візуальних подій чи створення контрапунктних ідей, однак застерігає від

надмірного захоплення застосуванням музики. Як наслідок, З. Кракауер критично ставиться до мюзиклів та зображення опери в кіно. Зокрема, він пише: «Опера на екрані — це зіткнення двох світів, згубне для обох. Це не скасовує відносної корисності фільмів, які лише спрямовані на якомога точніше відтворення певної оперної вистави. Ці “законсервовані” опери не мають інших амбіцій, окрім того, щоб записати такі вистави і дати людям, які з ними не знайомі, принаймні туманне уявлення про те, що таке справжня річ. Але є й більш амбітні фільми, які в ім’я Мистецтва намагаються об’єднати два конфліктні світи в нове й чудове ціле. Як і слід було очікувати, це нібито вище ціле незмінно виявляється як еклектичний компроміс між непримиренними сутностями — удаване ціле, що спотворює або оперу, або фільм, або і те, й інше» [107, с. 154]. Зазначимо, що синтез опери та кіно — один з інструментів, яким часто послуговувався Л. Вісконті, однак, подібно З. Кракауеру, режисер був критиком безпосереднього фільмування оперного спектаклю, натомість, використовував оперність як один зі способів прояву глобальних ідей у своїх стрічках, про що детальніше йдеться у другому розділі дослідження.

Новим вектором у розвитку кінотеорії стає вплив на неї ідей семіотиків, зокрема, Умберто Еко та Ролана Барта. Попри те, що дослідники здебільшого займалися розвідками в галузях естетики та лінгвістики, кіно так чи так ставало предметом їхніх зацікавлень. З іншого боку, ідеї У. Еко та Р. Барта впливали на становлення та сприйняття різних медіа. До прикладу, концепція «відкритого твору», пропонована У. Еко, надала можливість поглянути на кінематограф не лише як на засіб впливу на глядачів (про що писали Г. Мюнстерберг та З. Кракауер), а й ствердила здатність кожного глядача щодо множинності інтерпретацій [86]. Свободу власних інтерпретацій реципієнта утверджує і Р. Барт у «Смерті автора», де констатує, що «письменство, відмовляючись приписувати тексту (і світу як тексту) “таємницю”, кінцевий сенс, вивільняє те, що можна назвати антитеологічною діяльністю, діяльністю справді революційною, оскільки відмова від фіксації сенсу — це, зрештою, відмова від Бога та його іпостасей — розуму, науки, закону» [58, с. 147].

Важливо зауважити на сприйнятті Р. Бартом світу як тексту: ця ідея стала основоположною для семіотики в цілому та вплинула на формування сприйняття різних типів медіа як тексту, зокрема, й кіно. Так, ключовою фігурою, яка поєднала семіотику та кіно став французький теоретик Крістіан Метц. У своїй праці *Langage et cinema* (Мова кіно) він робить спробу залучення теоретичної та аналітичної бази семіотики до аналізу кіно, розглядає проблему усвідомлення кіно як мови, переосмислює ідею монтажу як основного структуроутворюючого чинника фільму та, зрештою, пропонує схему для аналізу, що отримала назву *la grande syntagmatique* [120].

Оскільки К. Метц спирається на досвід науковців-семіотиків, він користується термінологією, впровадженою у лінгвістичних розвідках, зокрема, фундаментальними для семіотики ідеями Фердінанда де Соссюра, окресленими в «Курсі загальної лінгвістики» (Соссюр, 1998). Ф. де Соссюр сформував структуру соціального функціонування мови, де мова (*langage*) складається з двох аспектів: мовної системи (*langue*) та мовлення (*parole*). *Langage* він мислить як найбільш загальну лінгвістичну здатність людини, яка включає чисельну кількість *langue* — мовних систем, що є соціальним проявом мови, — тоді як *parole* — індивідуальна практика промовляння¹. Лінгвістичний знак (*signe*) Ф. де Соссюр трактує як нероздільне поєднання позначеного, або ж сигніфіката (*signifié*), та позначення, або сигніфіканта (*signifiant*). Поєднання знаків може відбуватися синтагматично та парадигматично. У першому випадку поєднуються наявні елементи твердження, в іншому — гіпотетичні. К. Метц активно користується Соссюрівською термінологією та контекстуалізує її щодо кінематографа,

¹ У перекладах цієї термінології Ф. де Соссюра трапляються суттєві розбіжності. Оскільки часто французькі *langage* та *langue* в обох випадках перекладаються як «мова», перекладачам потрібно надавати контекст щодо використаного слова в тому чи тому значенні. В українському перекладі А. Корнійчука та К. Тищенка, на який посилаємося у цій роботі, відповідником *langage* стає «мовна діяльність», тоді як *langue* перекладають як «мова». Подібне спостерігаємо в англійській версії В. Баскіна [141], де *langage*=*human speech*, а *langue*=*language*. Утім, вважаємо доцільним користуватися визначеннями, що їх пропонує перекладач книги К. Метца М. Тейлор, де *langage*=*language*, *langue*=*language system*, а *parole*=*speech*.

формуючи таким чином власну концепцію *la grande syntagmatique*, яку варто розглянути детальніше.

Перш за все, для К. Метца кіно є наративом — оповіддю, що має початок та завершення, а отже являє собою темпоральну послідовність. Він вирізняє час того, про що розповідається, та час самої оповіді, або ж час позначеного та позначення. Тому наратив — це завжди взаємозв'язок часового сигніфіката із часовим сигніфікантом. Це вирізняє наратив від образу, де взаємодіють лиш простори, та дескрипції (опису), в якій поєднується часовий сигніфікат із просторовим сигніфікантом. К. Метц конкретизує цю ідею прикладом: «Нерухомий та відокремлений кадр ділянки пустелі — це образ (просторовий сигніфікат–просторовий сигніфікант); кілька окремих та послідовних кадрів цієї пустелі складають дескрипцію (просторовий сигніфікат–часовий сигніфікант); кілька послідовних кадрів каравану, що рухається пустелею, складають наратив (часовий сигніфікат–часовий сигніфікант)».

Дослідник продовжує свою ідею, вказуючи на те, що кожен наратив є дискурсом, утім не кожен дискурс є наративом. «Що відрізняє дискурс від решти світу і водночас протиставляє його “реальному” світові, то це те, що дискурс обов'язково має бути кимось висловленим (адже дискурс — це не мова), тоді як однією з характеристик світу є те, що він не вимовляється ніким», — зазначає К. Метц [120, с. 20]. Утім, тут мається на увазі не автор, а наратор — подібно казкам чи легендам, в яких може не бути уніфікованого автора, однак завжди присутній оповідач. До того ж, для К. Метца важливим є те, що фільм перш за все — це дискурс зображень [120, с. 15, 58]. У цьому автор бачить потужність кіно як «універсальної мови», що не потребує перекладу [120, с. 64]. Таке трактування пояснює наступні кроки дослідника, який здебільшого зосереджується на аналізі та інтерпретації саме візуальної складової фільму.

Концентруючись на зображенні, К. Метц приходить до потреби віднайдення найменшої семіотичної одиниці кіно, семи. Подібно до найперших теоретиків, він міркує щодо окремого кадру як такої одиниці, однак

контекстуалізує цю ідею в семіотичному зрізі та зазначає, що окремий кадр ніколи не є відповідником слова, а завжди подібний реченню: «Крупний план револьвера не означає “револьвер” (виключно віртуальна лексична одиниця), але щонайменше, не кажучи вже про конотації, він означає “Ось револьвер!”» [120, с. 67]. Утім, одиницею виміру структури кінематографічного тексту К. Метц пропонує вважати послідовність кадрів, які семантично пов'язані між собою та утворюють «синтагми», і такий спосіб аналізу вирізняє *la grande syntagmatique* від покадрового дослідження. Теоретик розробив схему поділу автономних сегментів фільму на синтагми, яка значною мірою структурує підхід до усвідомлення наративу в кіно. Окрім того, К. Метц продемонстрував спосіб аналізу за допомогою *la grande syntagmatique* на прикладі стрічки *Adieu Philippine* (Прощай, Філіпіно) Жака Розьє [120, с. 149-176].

Зазначмо також позицію К. Метца щодо кіно як мови, про що він розлого міркує в есеї *Le cinéma: langue ou langage?* (Кіно: мовна система чи мова?) [120, с. 31-91]. Оминаючи усі поступові доведення, присутні в тексті, окреслимо висновки, до яких приходить дослідник: «Кіно не є мовною системою, оскільки суперечить трьом важливим характеристикам лінгвістичного факту: мова — це *система знаків*, які використовуються для *взаємної комунікації* (курсив — К. М.). <...> Кіно — це одностороння комунікація <...> воно лише частково є системою. Зрештою, воно використовує дуже мало справжніх знаків» [120, с. 75]. Пізніше, К. Метц підсумовує: «Однак його можна розглядати як мову, тією мірою, якою воно впорядковує значущі елементи в межах упорядкованих структур, відмінних від розмовних ідіом (синтагми — О. О.) — і тією мірою, якою ці елементи не простежуються в перцептивних конфігураціях самої реальності, яка не розповідає історій (дискурс — О. О.)» [120, с. 105]. Лаконічніше перефразовуючи, кіно може усвідомлюватися як мова завдяки наявності синтагматичних структур, що формують певний дискурс. З одного боку, ця ідея активно критикувалася майбутніми теоретиками, з іншого — стала рушійною

для подальших підходів щодо аналізу кіно, зокрема, й мультимодального дискурс-аналізу, про який йтиметься далі.

Одним із послідовних критиків семіотичного підходу К. Метца був Девід Бордвелл. Його теорії нарації та інтерпретації стали ключовими для неоформалістичного напрямку дослідження кіно. У своїй ключовій праці *Narration in the Fiction Film* (Нарація у художньому кіно) Д. Бордвелл зосереджує увагу на тому, що нарація — це «процес, діяльність з відбору, упорядкування та викладу сюжетного матеріалу з метою досягнення певних, обмежених у часі ефектів для реципієнта» [67, с. xi]. Звідси випливає, що невід'ємною частиною нарації є саме глядацьке сприйняття, вплив на яке досліджує теоретик, користуючись когнітивною теорією. Д. Бордвелл поділяє попередні ідеї щодо нарації в кіно на дієгетичні (що спираються на вербальну активність, або ж розповідь) та міметичні (що в основі мають певну демонстрацію). Його критика торкається обох цих шляхів: міметичні теорії зосереджені на ідеї «ідеального невидимого споглядача», що, як вважає дослідник, може бути лиш частиною стилю кіно, а не його основою; дієгетичні теорії критикуються за їхню надмірну лінгвоцентричність, адже мова, за Д. Бордвеллом — лиш інструмент розумової діяльності. Тож, теоретик заперечує ідею називати глядацьке усвідомлення «читанням» кіно: «Перегляд є синоптичним, прив'язаним до часу презентації тексту, і буквальним; він не потребує перекладу в словесні терміни. Інтерпретація (читання) є розшарованою, вільною від темпоральності тексту і символічною; вона спирається на пропоновану мову» [67, с. 30].

Д. Бордвелл спонукає розглядати нарацію в кіно як процес взаємодії з глядацькими гіпотезами, що складаються у певні «кластери знання» — схемати, і або стверджує ці гіпотези, або ж спростовує їх. Схемати існують у свідомості глядача через наявність попереднього досвіду (наприклад, уявлення про структуру наративу із зачину-розгортання-кульмінації-кінцівки) та використовуються у нарації як спосіб ствердження або порушення цього

усталеного знання, що може підкреслювати стильові чи жанрові ознаки фільму.

Автор наголошує на тому, що глядач повинен зосереджуватися не на окремих структурних елементах фільму, а на усій стрічці, тим самим конструюючи цілісну історію. Для подальшої апробації цих ідей Д. Бордвелл обирає термінологію, що бере свій початок від радянських формалістів, — сюжет та фабула. Власне, завданням глядача стає відтворення фабули (логічної, хронологічної послідовності подій) з наявного сюжету (тієї послідовності, що пропонується самою стрічкою). Теоретик зазначає також незмінний взаємозв'язок сюжету та стилю: «Сюжет втілює фільм як “драматургічний” процес, а стиль — як “технічний”» [67, с. 50]. Зрештою, Д. Бордвелл пропонує ключове для його праці поняття нарації трактувати як «процес, за допомогою якого сюжет і стиль фільму взаємодіють, підказуючи і спрямовуючи глядацькі конструювання фабули» [67, с. 53].

Важливою відмінністю від ідей К. Метца у Д. Бордвелла є ставлення до присутності наратора у процесі нарації. Якщо К. Метц стверджує, що наратив може бути без автора, але неможливий без наратора, то Д. Бордвелл зосереджується на реципієнті: «Наратив краще розуміти як організацію набору підказок для побудови історії. Це передбачає реципієнта, а не відправника повідомлення. Ця схема допускає можливість того, що процес нарації іноді може більшою чи меншою мірою повністю імітувати ситуацію комунікації. Нарація тексту може випромінювати репліки, які вказують на наявність оповідача, або «оповідача», а може і не вказувати на нього» [67, с. 62].

Як підсумок своїх ідей, Д. Бордвелл демонструє свою теорію на конкретних прикладах, де проявляє процес нарації у зв'язку з кінематографічним часом, простором, а також підкреслює, як ці ідеї працюють в різних жанрах та стильових розгалуженнях кіно.

Звернімо також увагу на дещо пізнішу працю теоретика *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Творення смислу. Висновки і риторика в інтерпретації кіно) [66]. Одразу зауважимо, що

цільовою аудиторією цієї книги є не теоретики, а критики кіно, які зазвичай першими займаються його інтерпретацію, створюючи підґрунтя для теорій. Тож, оскільки ця робота певною мірою є практичним посібником для критиків, обмежимося кількома найвагомішими тезами з неї. Важливою ідеєю, яку від початку проголошує Д. Бордвелл, є те, що «текст інертний, доки читач, слухач чи глядач не зробить щось з ним і для нього. <...> Значення не віднаходяться, а створюються» [66, с. 3]. Ця думка не тільки підсумовує ідеї семіотиків щодо відкритості творів, смерті автора та свободи інтерпретації, а й ставить інтерпретатора на чільне місце у процесі комунікації. Таким чином, Д. Бордвелл також спростовує тезу К. Метца щодо односторонньої комунікації в кіно, адже глядач, без якого кіно неможливе, набуває вагомої суб'єктності.

Д. Бордвелл окреслює основні типи значень, що можуть утворюватися глядачем, та вважає, що їх всього чотири:

- референтне (*referential*) — конструювання глядачем фабули з наявного сюжету;
- експліцитне (*explicit*) — надання концептуального значення фабулі та сюжету завдяки прямим підказкам, наданих фільмом, тобто «фільм промовляє прямо»;
- імпліцитне (*implicit*) — конструювання прихованих, символічних значень, тобто «фільм промовляє опосередковано»;
- симптоматичне (*symptomatic*) — конструювання значень, які фільм розкриває «мимоволі», може бути з індивідуальним вираженням або соціально-політичними процесами.

Як наслідок, референтні та експліцитні значення Д. Бордвелл відносить до функцій розуміння, а імпліцитні та симптоматичні — до функцій інтерпретації [66, с. 8-9].

Попри те, що теорії Д. Бордвелла можуть бути критиковані за надмірну категоричність, узагальненість, захоплення ідеєю фабули/сюжету, яка вийшла із загального вжитку, його напрацювання у зміні вектору мислення від демонстрації кіно до його перцепції важко переоцінити. Щобільше, акцент на

інтерпретації дозволяє переглянути світову кіноспадщину з інших ракурсів — щоразу індивідуальних, утім таких, що не заперечують існування інших.

Окреслені у цьому підрозділі праці, хоча не є вичерпними, дають змогу в загальних рисах усвідомити хронологію розвитку теорії кіно, зосередитися на ключових поворотах у змінності ідей щодо аналізу фільму, зокрема, ролі звуку та музики в ньому, та прослідкувати передумови, що спровокували формування методології мультимодального дискурс-аналізу. Попри те, що ця методологія розвинулася як ширше бачення семіотики, її практичність для аналізу кінотексту останніми роками щоразу більше апробується дослідниками. Тож, у наступному підрозділі зосередимося на особливостях цієї методології.

1.2 Мультимодальний текст: специфіка прояву

Теорія мультимодальності, що виникла наприкінці минулого століття, концентрується на проблемі різнорівневої природи складових утворюваної єдності в кіно та робить спроби винайдення способів аналізу та інтерпретації за іманентними для тієї чи тієї системи знаків властивостями. Водночас вона фокусується на розкритті загального повідомлення, що утворюється при поєднанні цих систем. Попри те, що стимулом для цієї теорії став розвиток мультимедійних комунікацій початку XXI століття, складна багат шарова структура кінофільму — медіума, що виник століттям раніше, — стимулює до апробації інструментарію мультимодальності стосовно кіно. Крім того, ця теорія може розширити наявні методологічні підходи щодо аналізу стрічок Лукіно Вісконті, презентованих, зокрема, у наших попередніх роботах, присвячених творчості митця [24; 25; 26].

Фільмам Л. Вісконті, як відомо, притаманні складні нашарування різних культурних пластів: екранізація літературних текстів; залучення класичної та сучасної автономної музики, часом у невластивих для неї формах звучання та відтворення; введення в дію оперних постановок як безпосередньо зображуваних у кадрі, так і наявних через запроваджену систему алюзій;

відтворення реальних історичних подій тощо. Така ускладнена структурна цілісність вимагає від дослідника заглиблення у різні явища культури, залучення загальнонаукових методів, що уможлиблюють цілісну інтерпретацію фільму. Однак, автономність складових, що синтезуються автором у фільмі, потребує специфічних інструментів як для аналізу кожної з них, так і для дослідження рівнів їхньої взаємодії.

Найширшим поняттям, що описує зв'язки різних культурних пластів в одному творі мистецтва видається «інтертекстуальність». Ролан Барт визначав такі її властивості: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти навколишньої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. — усі вони поглинуті текстом та перемішані в ньому, оскільки *завжди до тексту і навколо нього існує мова* (курсив — О. О.). Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел та впливів; вона визначає собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна віднайти, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» [58, с. 160].

За Р. Бартом будь-який спосіб комунікації, присутній у культурі, є текстом, який свої черги завжди вважається інтертекстуальним, адже використовує та вбирає вже наявні складники. Важливо зазначити, що філософ акцентує на обов'язковому взаємозв'язку різних проявів тексту та мови як необхідній системі для інтерпретації цього тексту. Однак, на прикладі аналізу фільму виникає проблема визначення мовної системи кожної зі складових цього інтертексту. Так, аудіальний шар може бути створений без жодного впливу мови як системи лексичних, синтаксичних та граматичних структур. Звісно, музика має власні знакові системи, закономірності формотворення (часто суголосні лінгвістичним поняттям на кшталт «речення», «фраза» тощо). Однак, специфіка музичної комунікації суттєво різниться у порівнянні із

мовною. Тому апелювання до мови щодо та навколо будь-якого тексту (у Бартовому розумінні поняття) видається метафоричним, таким, що пояснює численні комунікаційні варіанти виключно крізь призму мовознавства. У підсумку, лінгвоцентричність та метафоричність семіотики стали приводами для справедливої критики цього підходу сучасними дослідниками.

Більш доцільним у площині аналізу кіно видається поняття інтермедіальності, тобто взаємопроникнення різних медіа — трансляторів певної інформації-коду, призначеної до розшифрування-інтерпретації реципієнтом. Це явище є більш деталізованим та проявляє природу кожного зі складників мультимедійного твору, до яких належить і кіно. Тобто «медіум» тут — це не узагальнено-метафоричний «текст», що мусить щоразу по-іншому набувати властивостей мови, а спосіб, через який відбувається поширення інформації за допомогою певної знакової системи. Відповідно, аналіз кожного медіума може відбуватися за іманентними саме для нього ознаками.

Різницю між інтертекстуальністю та інтермедіальністю окреслює Іріна Раєвски пропонуючи вважати інтертекстуальність лише взаємодією між медіа з однаковими знаковими системами, а отже — як підкатегорію інтермедіальності. Окрім того, дослідниця фіксує *три типи* взаємодії медіа в контексті інтермедіальних зв'язків:

- медійна транспозиція (*medial transposition*) — процес трансформації одного медіума в інший;
- медійна комбінація (*medial combination*) — поєднання різних, щонайменше двох, медіа з можливістю формування нового мультимедіа (кіно, опера);
- інтермедіальні посилання (*intermedial references*) — часткове залучення певних засобів, властивих іншим медіа, а не їхні прояви цілком [134].

З цього випливає, що теорія інтермедіальності уможливлює дві оптики: або одне з медіа є домінуючим та цілком чи частково «поглинає» інші, або медіа поєднуються у мультимедійний твір без втрати чи трансформацій власних знакових систем. Утім питання взаємодії різних пластів у

мультимедійному творі, яким за замовчуванням є кіно, залишається відкритим: «поглинутий» медіум має бути аналізованим за правилами системи, яка його поглинула, або, у випадку медійної комбінації, кожен медіум розглядається з точки зору власних особливостей. Інтерпретація закодованого повідомлення, що транслюється при поєднанні цих медіа, таким чином ускладнюється.

Теорія мультимодальності, пропонована Г. Крессом та Т. ван Лівенем [111], розвиваючи ідеї семіотиків 1970-х, уможлиблює вирішення тих колізій, які виникають довкола понять інтертекстуальності та інтермедіальності. У центрі концепції лежить поняття про різні модуси, які можуть одночасно, доповнюючи і підсилюючи одне одного, транслювати певне повідомлення. За Г. Крессом, модус — це соціально та культурно сформований ресурс для створення сенсу. У найширшому значенні модуси поділяють на лінгвістичні, візуальні, звукові, жестові та просторові. Утім, цей список не є вичерпним і може набувати індивідуальних особливостей у кожному окремо взятому випадку.

Для утворення мультимодального тексту необхідна комбінація двох та більше модусів (Multimodality). Водночас, Г. Кресс підкреслює, що «комунікація завжди і неминуче мультимодальна» [108]. Таким чином концепція мультимодальності продовжує та розвиває ідеї Р. Барта, згадані на початку підрозділу, виводячи їх із метафоричної площини порівняння з текстом та мовою за рахунок залучення більш «матеріальних» понять медіума (спосіб трансляції інформації) та модусу (ресурс, який створює сенс). Мультимодальність, окрім всього, видається вагомим зрушенням у створенні спільної для усіх медіа теорії, адже до цього вони аналізувалися відокремлено або ж за умови домінування одного медіума над іншим.

Поштовхом для утворення теорії мультимодальності став розвиток мультимедійних технологій наприкінці ХХ ст. Зокрема, Г. Кресс зауважує зміну способів комунікації у газетних статтях чи підручниках: на противагу домінуванню тексту (у сенсі зафіксованої на папері мови) із ймовірними його ілюстраціями на початку ХХ ст., сучасна комунікація більшою мірою

зосереджена на візуальному модусі, що описується текстом [108]. П. Пріор, натомість, у своїй статті-відповіді вказує на певну вибірковість Г. Кресса щодо аналізованих джерел та демонструє приклади пріоритетності візуального модусу у газетних статтях, що стосуються російсько-японської війни 1905 року [132]. Таким чином, можна стверджувати, що мультимодальна комунікація існувала задовго до виникнення теорії, яка би її пояснювала, та, звісно, вона видозмінюється разом із розвитком сучасних технологій, однак не зароджуючись під впливом цих технологій.

Розуміння варіантів можливого використання інструментарію мультимодальності щодо способів комунікації, які передували виникненню цієї теорії є важливою передумовою, зокрема, для дослідження фільмів Л. Вісконті, створених у середині ХХ ст. Г. Кресс та Т. ван Лівен позначають певну відмінність у мультимодальних текстах минулого та сучасності. Якщо нинішні технології фактично дозволяють одній людині бути творцем одразу всіх рівнів мультимодальності, то «у минулому, а в багатьох контекстах і до сьогодні, мультимодальні тексти (наприклад, фільми чи газети) були організовані як ієрархії фахових модусів, об'єднаних процесом редагування. Щобільше, вони створювалися таким чином, коли різні ієрархічно організовані фахівці відповідали за різні модуси, а процес редагування об'єднував їхню роботу разом» [111, с. 2].

Тобто, виробництво фільмів здебільшого й дотепер є саме сукупністю модусів, що створюються поступово та відокремлено один від одного. Замисел стрічки як цілісної мультимодальної тканини при цьому зводиться до певного суб'єкта: у великобюджетних студійних голлівудських фільмах — це зазвичай продюсер, у авторському кіно — режисер. Іноді вплив режисера буває настільки значним, що без його ідей не відбувається жодного модусу стрічки: в англomовній традиції таких митців прийнято називати *auteur*¹. Така цілковита залученість режисера може бути співмірною з одноосібним створенням ним

¹ На противагу типовому *author* вживається французька версія слова, використання якої прийнято трактувати як позначення всеохопного впливу режисера на створену ним стрічку.

мультимодального тексту, де різні фахівці є виконавцями для втілення загальної ідеї, подібно до інструментів у сучасній комп'ютерній програмі для редагування відеоконтенту. Оскільки Л. Вісконті є автором саме такого стилю, вважаємо за можливе аналізувати різні модули його стрічок як рівнозначні і такі, що не є ієрархічними.

Теорії мультимодальності притаманна наявність системи шарів (*stratas*), присутніх у мультимодальних текстах. Вони не обов'язково є послідовними: дискурс — соціально сконструйовані знання про певні аспекти реальності; дизайн (*design*) — засіб реалізації дискурсу в контексті певної комунікативної ситуації; виробництво (*production*), що пов'язане із матеріалізацією семіотичних подій чи артефактів; поширення (*distribution*) — фактично йдеться про шлях семіотичного коду до реципієнта, зокрема, через технічне відтворення [111, с. 4-7]. Окрім цього, Дж. Бейтман, продовжуючи ідеї Д. Бордвелла, вводить шар реценції (*reception*), що розгерметизовує знакову систему та логічно завершує процес комунікації не на моменті «передачі» коду, а на моменті його сприйняття та інтерпретації реципієнтом [59]. Дж. Вільдфоєр прикметно зауважує, що інтерпретація часто лежить за межами самого тексту та пов'язана передовсім із зовнішніми чинниками та бекграундом самого реципієнта [158]. Важливою також є ідея Г. Кресса про те, що інтерпретація різниться від артикуляції (буквально вербального вираження зчитаного коду у тексті чи мові), а отже не обов'язково має проявлятися через модус (вербального) тексту, натомість, може містити ознаки інших (позамовленнєвих) модусів і, лише пройшовши етап трансформації, зрештою, бути проартикульованою [111]. Подібну до Г. Кресса думку висловлює М. Северинова. Дослідниця, міркуючи про генеалогічні взаємозв'язки концептів та архетипів, з яких вони сформовані, а також їхній інтерпретаційний потенціал в музиці, зазначає: «Архетип як метаконцепт поєднує у собі як понятійне, так і позапонятійне мислення. Адже ядро архетипу (метаконцепту) завжди несе у собі й понятійну (певну ідею), й позапонятійну складову (первообраз)» [31].

Значним зрушенням семіотичної методології, яке провокує мультимодальність, є можливість відходу від конвенційного сприйняття умов реалізації будь-якої знакової системи тільки за наявності усталеної та незмінно закарбованої граматики. Ця думка співзвучна із висновком К. Метца, що кінематограф це *langage sans langue*, тобто мова без мовної системи. Граматика, як знаємо, передбачає об'єднання певних кодів у систему, натомість у мультимодальному тексті за цією логікою мусить відбуватися взаємодія модусів різної семантичної природи, що вчергове перетворює поняття граматики на метафору, виходячи із лінгвоцентризму. І. Кресс, помічаючи швидкі зміни у сучасних комунікаційних практиках, зауважує, що граматика не є вичерпним складником модусу, який може бути організованим за рахунок семіотичних ресурсів (*semiotic resources*): «Ресурси постійно переробляються; ніколи не навмисно, довільно, анархічно, але точно, відповідно до того, що мені потрібно, у відповідь на якийсь запит, на якусь “підказку” тут і зараз — чи то в розмові, чи то в письмі, чи то в мовчазній взаємодії з якимось обрамленим аспектом світу, чи то у внутрішніх дебатах. Семіотичні ресурси є соціально утвореними і тому несуть у собі помітні закономірності соціальних випадків, подій, а отже, певну стабільність; вони ніколи не є фіксованими, не кажучи вже про жорстку фіксованість» [110, с. 8].

Оскільки семіотичні ресурси модусів різняться та змінюються залежно від наявного дискурсу, взаємодія з ними не може бути універсальною та щоразу передбачає індивідуальний підхід до розуміння трансльованих знаків. Шлях до інтерпретації різних модусів лежить через усвідомлення їхньої матеріальності, фізичних властивостей певного модусу, та афродансів (*affordances*)¹ — можливостей та обмежень цих модусів [108].

Зрештою, повернімося до можливостей взаємопроникнення та трансформації різних медіа та їхніх модусів у інших медіа. Мультимодальність

¹ Л. Макарук пропонує українською користуватися терміном «модальна сумісність» [22]. Але, зважаючи на те, що теорія мультимодальності не набула усталеного термінологічного апарату в українській мові, вважаємо за доцільне користуватися оригінальним поняттям.

тут не заперечує, а радше доповнює типи інтермедіальної взаємодії, пропоновані І. Раєвски. Виокремлюються такі типи трансформацій:

- транскрипція — спосіб якнайточнішого копіювання та репродукції оригінального семіотичного ресурсу в іншому медіумі з намаганням бути максимально точним щодо оригіналу, наприклад, текстове розшифрування розмови, повний відеозапис чи трансляція якоїсь події тощо;
- адаптація — перекодування відбувається з намаганням бути точним щодо оригіналу, але враховує та пристосовується до особливостей нового медіума;
- збірка — цілісний оригінал відсутній, однак фрагменти різних медіа поєднуються в нову цілісність;
- синтез — створення оригіналу в середовищі, яке раніше було середовищем перекодування, а тепер використовується для безпосередньої артикуляції семіотичних продуктів чи подій [111, с. 102].

Таким чином, маючи загальне уявлення про теорію мультимодальності та її термінологічний апарат, можна окреслити шляхи залучення цієї методології щодо аналізу фільмографії Л. Вісконті, зокрема, з точки зору прояву в ній звукового та музичного чинників як важливих модусів цілісного смислотворення.

Перш за все, варто звернути увагу на ті джерела, з яких виникають стрічки режисера: найчастіше — дванадцять із вісімнадцяти фільмів — митець здійснює екранізації літературних текстів [25]. Тобто медіум книги трансформується автором у медіум фільму. Найчастіше така трансформація є адаптацією, однак, способи роботи Л. Вісконті із першоджерелами під час екранізації (комбінація різних текстів, введення додаткових наративних ліній, залучення відсутніх у першоджерелі медіа, зокрема, музики чи опери) дозволяє усвідомлювати принаймні частину його фільмографії збірками чи навіть синтезом. До прикладу, стрічка *Morte a Venezia* (Смерть у Венеції, 1971) на перший погляд видається адаптацією однойменної новели Томаса Манна.

Однак зміна діяльності героя з письменницької на композиторську, введення біографічних та зовнішніх посилань на постать Густава Малера, зокрема через домінування у стрічці музики композитора, цитування «Доктора Фаустуса», іншого твору Т. Манна, — всі ці ознаки створюють мультимодальний твір, що лише частково збігається із першоджерелом та потужно демонструє нову цілісність. Тому цю стрічку можна віднести до прикладу трансформації-збірки.

Зазначимо, що теорія Г. Кресса-Т. ван Лівена розвинулася в межах соціальної семіотики і покликана пояснити ймовірні узагальнені типи комунікації мультимодальних текстів різної природи, однак не концентрується виключно на кінематографі. Більш детальне бачення залучення мультимодальності до інтерпретації кінематографічних текстів віднаходимо у працях Дж. Бейтмана [59] та Дж. Вільдфоєр [157].

Обидві праці характеризуються суттєвим нашаруванням різних сучасних теорій, що, на думку авторів, уможлиблюють створення універсальної схеми аналізу фільму. Дж. Бейтман до семіотики фільму (теорія К. Метца), мультимодальності в межах соціальної семіотики (Г. Кресс, Т. ван Лівен), когнітивної теорії (Д. Бордвелл), розширення ідей К. Метца щодо парадигматичних зв'язків у кіно, додає власну теорію фільму як документа. Дж. Вільдфоєр до усіх вищезазначених, окрім теорії документа, додає сучасні ідеї дискурс-аналізу, що на думку дослідниці мають бути обмеженими законами логіки. У підсумку, спираючись на праці Н. Ашера та А. Ласкарідес [52], авторка розробляє ідею логіки інтерпретації кінодискурсу (*logic of film discourse interpretation*).

Через таке накопичення різних теоретичних шарів обидві ці теорії видаються надмірними та ускладненими. Проблемним також стає повноцінне введення ідей Дж. Бейтмана та Дж. Вільдфоєр до української наукової площини через відсутність вітчизняних рефлексій щодо суміжних концепцій, використаних у цих працях, зокрема, термінологічної бази теорії представлення сегментованого дискурсу (*Segmented Discourse Representation*

Theory), якою активно послуговується Дж. Вільдфоєр. Попри наявну складність, праці дослідників розкривають аналітичні можливості для роботи з кіно як мультимодальним текстом. До того ж, вагомою позитивною якістю цих робіт є відсутність категоричності: підходи до інтерпретації пропонуються як ті чи ті шляхи, які, утім, можуть бути певним чином видозмінені.

Для більш детального огляду зупинимося на дослідженні Дж. Вільдфоєр, що зумовлено кількома факторами. По-перше, книга, а отже і теорія, яку вона пропонує, є хронологічно більш свіжими: у розробці власного дослідження авторка орієнтується і на висновки раніше опублікованої роботи Дж. Бейтмана¹. По-друге, авторка розглядає інтерпретацію фільму з двох оптик — формальної та функційної — поступово розкриваючи елементи кожної. Таким чином, це сприяє кращій структурованості викладу, а отже дає можливість сприймати елементи цієї структури як складові, що можуть бути залучені до методології, спрямованої на вузьчі аспекти аналізу фільму, зокрема, зосередженні на проявах звуку та музики у ньому.

Стартовою точкою для своєї теорії Дж. Вільдфоєр обирає концепцію Д. Бордвелла щодо створення значень глядачем. Тобто основою для інтерпретації фільму стають когнітивні здібності реципієнта, завдяки яким формуються певні умовиводи, забезпечується контекстуалізація, а також зв'язки кінематографічних засобів та їхньої функційності [157, с. 5]. Дослідниця схильна називати фільм мультимодальним текстом, даючи йому визначення: «Фільм — це мультимодальний текст, який змістовно структурований різноманітними семіотичними модусами. Це динамічний, але формально обмежений у хронологічному, лінійному порядку артефакт. Він може мати інтертекстуальні посилання на інші типи текстів і може продукувати різні комунікативні наміри залежно від контексту» [157, с. 10].

Важливим елементом для інтерпретації мультимодального кінотексту стає дискурс, який актуалізується в процесі творення значень. У цьому

¹ До того ж, Дж. Бейтман був науковим керівником дисертаційного дослідження Дж. Вільдфоєр, яке лягло в основу книги *Film Discourse Analysis. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*.

дисертаційному дослідженні вважаємо за доцільне користуватися визначенням дискурсу, запропонованим Г. Крессом та Т. ван Лівенем: «Дискурси — це соціально сконструйовані знання про (певний аспект) реальності» [111, с. 4]. Виходячи із уявлень про фільм як мультимодальний текст, інтерпретація якого відбувається не через дешифрування кодів, а становить процес, наявний у певних дискурсах, Дж. Вільдфоєр пропонує сформувати логіку інтерпретації кінодискурсу: «Ця логіка диференціюється на дві окремі логіки, які впливають на процес інтерпретації дискурсу: (1) логіка інформаційного змісту, яка міркує про смисловий потенціал дискурсу, і (2) логіка побудови логічної форми цього дискурсу» [157, с. 21-22].

Спираючись на «Логіку комунікації» Н. Ашера та А. Ласкарідес, дослідниця розробляє послідовність аналізу формальних структур кінематографічного тексту. Попри те, що Дж. Вільдфоєр у своїй роботі згадує, зокрема, *la grande syntagmatique* К. Метца, у її концепції прослідковується повернення до структурування стрічки, яке виходить із кадрового мислення: кожен елемент транскрипції фільму та аналіз взаємозв'язків цих елементів узгоджені за логікою «від склейки до склейки». Такий підхід, як справедливо міркував К. Метц, унеможливлює бачення ширших наративних структур. Щобільше, як вже неодноразово зазначалося дослідниками ХХ ст., монтаж — не єдиний засіб організації кінематографічних ідей, тож такий триб аналізу охоплює лише послідовність візуального модусу, тоді як саме сукупність інших модусів може бути ключовою у кінонаративі. Крім того, засаднича для Дж. Вільдфоєр теорія Н. Ашера-А. Ласкарідес перевантажена формулами, покликаними систематизувати різні типи дискурсів, присутніх у комунікації. Ці формули утворюють різного роду конструкції зі змінними (грецькими чи латинськими літерами) та операторами відношень між частинами формул і без детального вивчення усієї системи видаються складними або ж навіть неможливими для прочитання та дешифрування.

Утім, підхід до формального аналізу Дж. Вільдфоєр має ряд позитивних аргументів, які маємо намір враховувати у нашому дослідженні. Важливою

передумовою, що впливає на спосіб розгортання аналітичного розділу цієї роботи, є утвердження вагомості контексту у дискурсі: «Значення в дискурсі, як правило, має потенціал зміни контексту (*Context Change Potential*), тобто сентенційне значення завжди слід аналізувати поміж сентенціями, в контексті та з урахуванням інформації, доданої до дискурсу, яка може змінити попередні інтерпретації» [157, с. 37]. Таким чином, вибір та зміна контекстів у дослідженні сприяють утворенню різних оптик для аналізу та інтерпретації кінематографічних текстів.

Іншим важливим процесом, окресленим Дж. Вільдфоєр є аналіз інтерсеміотичних зв'язків між різними модусами кінотексту та формування нотації проаналізованої події. У цій нотації зазначаються усі наявні модуси та їхні прояви у кадрі. Як наслідок, визначається загальне вербальне значення події та те, які модуси сприяли його утворенню. Такий підхід видається доцільним та, ймовірно, продуктивним, однак варто окреслити певні застороги, що можуть трапитися під час аналізу мультимодального кінотексту, передовсім зосередженого на функційності аудіального модусу. По-перше, віднайдення вербального відповідника демонстрованій події, тобто артикулювання інтерпретованого тексту, видається не завжди можливим, про що, зокрема, писав Г. Кресс. По-друге, пропонована нотація підкреслює домінування візуального модусу, оскільки для аналізу обираються окремі кадри від ввімкнення до вимкнення камери, усі ж інші модуси підпорядковуються цій логіці. Утім, в цілому пропонована фіксація є наочною та практичною, а зазначені умовності можуть бути подоланими зміною оптики аналізу (до прикладу, обранням події згідно з аудіальним модусом) або ж додатковими коментарями у випадках неможливості віднайдення однозначного вербального відповідника інтерпретації.

Окрім формального принципу реалізації фільму як мультимодального тексту Дж. Вільдфоєр також пропонує функційний підхід. Основою для нього стає пропонована дослідницею схема шарів аналізу кінодискурсу (*strata of film discourse analysis*), що значною мірою спирається на розробки соціальних

семіотиків і нагадує систему шарів І. Кресса-Т. ван Лівена, про яку йшлося вище. Слідуючи позиціям соціальних семіотиків, які вбачають соціальну діяльність основним середовищем існування мови, Дж. Вільдфоєр формує визначення соціального контексту: «Соціальний контекст — це середовище, яке забезпечує принципи або закономірності, що демонструють використання певних семіотичних ресурсів; таким чином, це дискурсивний вимір, в якому можна проаналізувати семіотичний потенціал ресурсу» [157, с. 173].

У схемі Дж. Вільдфоєр вкотре актуалізується дискурс, що існує в межах соціальної діяльності: «Семантика дискурсу, безумовно, є контекстуальною, оскільки тексти завжди включені в соціальну діяльність, а їхні значення формуються в певних контекстах» [157, с. 172]. Виходячи з наведеної цитати, наголосимо також на важливості контекстів у дискурс-аналізі, які формуються в межах соціальної діяльності та обираються реципієнтом, бо «мова — це не система правил, а система вибору» [157, с. 172]. Тож, послідовною є ідея, що цей вибір визначається інтересом глядача, який регламентується або його власним досвідом, або ж суголосністю з певною соціальною групою [157, с. 180]. Утім, для формування такого інтересу та вибору контекстів у певному дискурсі потрібні певні джерела знань (*knowledge sources*), аби інтерпретація укладалася в логічні форми. Дж. Вільдфоєр виокремлює кілька таких джерел:

- загальні знання про світ — найширший рівень, що визначає впізнаваність у кадрі об'єктів та подій з реальності;
- предметні знання / спеціальні експертні знання — вузькопрофільні знання з певної галузі, що можуть пояснити або увесь фільм, або ж його частину;
- знання про кіно / знання про наратив — тип предметного знання про те, в який спосіб може бути сконструйований фільм та наратив у ньому;
- знання контексту дискурсу — найважливіше джерело знань, що дозволяє (пере)осмислювати заданий фільмом наратив [157, с. 186-189].

Виходячи із вищезазначеного, дослідниця формує схему шарів кінематографічного дискурс-аналізу, яка, на відміну від подібної в площині

соціальної семіотики, наведена ієрархічно. Першим рівнем є дані фільму з його текстуальними, міжособистісними та ідейними складовими. Далі слідує рівень дискурсу та контекстів, сформованих за допомогою джерел знань. Зрештою, найзагальніший рівень — це соціальна діяльність, середовище, в якому відбувається комунікація, аналіз та інтерпретація, і яке забезпечує закономірності для їхнього розгортання [157, с. 190]. Підсумовуючи, Дж. Вільдфоєр окреслює три принципи інтерпретації фільму:

- (кон-)текстуальний — аналіз узгодженості кінотексту в межах мультимодальних та інтерсеміотичних конструкцій стрічки;
- інтерпретація у заданих обмеженнях — формування дискурсу в межах визначених джерел знань та чітко зазначених постулатів значень;
- наративний — конструювання наративного змісту фільму на основі перевірки гіпотез¹ [157, с. 200-201].

Таким чином, мультимодальний дискурс-аналіз фільму видається водночас цілісною і структурованою концепцією для інтерпретації стрічок, і в той самий час — це теорія, що перебуває у своєму становленні та утвердженні в емпіричних апробаціях. Утім, активний розвиток теорії та наявні різні розгалуження значною мірою демонструють її гнучкість та відкритість, можливість до різновекторних залучень у гуманітарні студії. Зрештою, мультимодальний дискурс-аналіз фільму, проявлений у різних контекстах та доповнений зосередженням на аудіальному модусі стрічок, видається релевантним для подальшого дослідження як кінотворчості Л. Вісконті, так і режисерів першої чверті ХХІ століття. У такий спосіб унаочнюється вагомий принцип соціальної обумовленості дискурсу та породжуваних ним контекстів, що виводить інтерпретацію за межі хронологічного, жанрового, стильового тощо векторів.

Наступними кроками в аналізі фільмів Л. Вісконті та чотирьох режисерів ХХІ століття, чії роботи протрактовано як певний тип рецепції кіноспадку

¹ Концепція, суголосна теорії Д. Бордвелла.

Л. Вісконті, мають стати виокремлення залучених режисером модусів та позначення їхньої інтерсеміотичної взаємодії всередині мультимодальності фільму. Аналіз музики має зосереджуватися на виявленні семіотичних ресурсів цього модусу та його афродансів і матеріальності (як-от звучання певного інструмента, його темброві характеристики, спосіб виконання тощо). Зрештою, це дозволить віднаходити можливості не лише інтерпретації, а й артикуляції цілісного значення коду, поширюваного в мультимодальній взаємодії.

Насамкінець, важливо пам'ятати, що жодна мультимодальна комунікація не відбувається поза межами дискурсу. Тож, пропонується Дж. Вільдфоєр концепція шарів може стати «дорожньою картою» для окреслення контекстів дискурсу в межах соціальної діяльності задля створення значень на основі трансльованих фільмом даних.

1.3 Особливості звукового простору як складової мультимодального тексту

Питання звуку та музики у кінематографі актуалізувалося від початку осмислення кіно як нового виду мистецтва. Як вже зазначалося у підрозділі 1.1, кіно сприймалося, перш за все, як візуальне мистецтво, а наявність звукового супроводу або ж поява синхронної звукової доріжки або цілковито критикувалися, або ж усвідомлювалися як можлива, утім необов'язкова опція. Ідея вертикального монтажу С. Ейзенштейна наприкінці 1930-х зрушила загальне сприйняття звуку та музики і адвокувала звук як важливий ресурс для створення кінематографічного наративу. Однак, як можна простежити у попередніх підрозділах, інерційність сприйняття звукової частини стрічки як похідної, другорядної та такої, що може бути відокремлена від синтетичного цілого у його сенсах, зосередження переважно на візуальному чиннику залишаються актуальними і донині. Навіть попри те, що мультимодальний дискурс-аналіз пропонує концепцію смислотворення із урахуванням усіх наявних модусів тексту, продовжуємо спостерігати

домінування аналізу, який походить від першочергової систематизації саме візуального ряду. Вочевидь, це зумовлено тим, що поділ на епізоди, сцени та кадри у візуальній частині стрічки є найбільш наочним, крім того, звісно, саме рухоме зображення є найбільш іманентною частиною природи кіно.

У цьому дисертаційному дослідженні пропонується змінити вектор такого візуальноцентричного сприйняття, що випливає з потенціалу ідей теорії мультимодальності. Йдеться про те, аби ключовим елементом для аналізу та інтерпретації обрати саме звуковий простір стрічки. Звісно, це не заперечує важливості візуальної складової, яка безумовно залишається фундаментальною частиною смислотворення. Однак, зміна ракурсу оптики стимулюватиме до пошуку нових можливостей усвідомлення сенсів стрічок через звук та музику і, зрештою, впливатиме на розкриття нових дискурсів.

Цей підрозділ зосереджений на ключових дослідженнях звуку та музики в кіно, які видаються вагомими або ж для окреслення історичного контексту ставлення до аудіовізуальної взаємодії, або ж для залучення певних ідей надалі в аналітичному розділі дисертації.

Варто одразу зазначити щодо відмінностей між розвитком теорій кіно та теорій, пов'язаних зі звуком та музикою у фільмах, а також єдності аудіального з візуальним. Як можна простежити у підрозділі 1.1, теорії кіно властива хронологічна лінійність, а також можливість зосередження на ключових постатях та їхніх ідеях, які можна систематизувати у певні напрями та течії. Ймовірно, це зумовлено як технічною складовою розвитку медіума, так і соціально-політичними та загальнонауковими змінами, що стимулювали подібні напрями досліджень. Натомість працям щодо звуку і музики в кіно, попри їхню значну кількість, притаманна різновекторність та навіть хаотичність. Утім, окремі тексти все ж набули вагомості в дослідницькому середовищі, що, зокрема, підтверджується кількістю їхніх реценсій та відчутним впливом на актуальні методологічні підходи.

Важливо ще раз зазначити усталений поділ звукового середовища фільму на звук, або ж шуми, музику та діалоги, який пропонується багатьма

кінодослідниками, зокрема, З. Кракауером. Такий поділ актуалізується у більшості досліджень звукових доріжок, однак, очевидним видається суттєве переважання праць щодо музики в порівнянні з такими, що присвячені діалогам чи шумам, про які часто згадують спорадично. Вірогідно, подібний стан речей зумовлений кількома факторами: тяглістю традиції кіномистецтва від музичного театру, де музика грає принципово домінуючу роль; наявністю дослідницького інструментарію, що здебільшого пов'язаний з музикознавчими студіями або/та композицією; більшою рельєфністю музики в аудіальній складовій стрічки у порівнянні з шумовими ефектами чи властивостями людського голосу (який, до того ж, практикується змінювати для прокату в різних країнах дубляжем). Наше дослідження також значною мірою концентрує увагу саме на музичній складовій фільмів, однак, за необхідності та в разі важливості модусу шумів чи характеристик людського голосу для смислотворення, ці аспекти також будуть враховані.

Однією з перших робіт, зосереджених на проблемах музики у звуковому кіно, стала книга Теодора Адорно та Ганса Айслера *Composing for the Film* (Створення музики до фільму) [49]. Ця праця здійснила значний внесок в осмислення музики як важливого та навіть невід'ємного елемента кінематографа. Цінним аспектом книги став бекграунд її авторів. Якщо раніше усі складові кінематографа, зокрема і звук, аналізувалися теоретиками і практиками кіно, то ця робота об'єднала двох особистостей, вагомих у музичній сфері. Г. Айслер був практикуючим голлівудським кінокомпозитором, а Т. Адорно — філософом та музикологом. Варто відзначити також приналежність Т. Адорно до Франкфуртської школи, яка, нагадаємо, поєднувала його із З. Кракауером, тож з ідеями кінознавця він був знайомий [50].

Робота Т. Адорно/Г. Айслера, що вперше вийшла друком 1947 року, підсумовує досвід побутування музики у звуковому кіно протягом двадцяти років з моменту його появи. За цей час Голлівуд сформував певні типові практики використання синхронного звуку, які значною мірою продовжували

традиції, закладені ще в період німого кінематографа. Автори книги формують критичний погляд на ці усталені традиції та пропонують альтернативні способи взаємодії візуального та аудіального.

Найперше теоретики піддають критиці ті елементи аудіовізуальної взаємодії, які перейшли до кіно з музичного театру. Зокрема, це ідея лейтмотивної системи, що досягла свого кульмінаційного розвитку в музичних драмах Р. Вагнера і в редукованому форматі отримала нове втілення в кінематографі. Підставою для критики лейтмотивів Т. Адорно та Г. Айслером стає різниця генези опери та кінематографа. Вони наголошують на природності лейтмотивів в опері, оскільки у такий спосіб музика може доповнити наратив новими символічними значеннями, що не відображені в лібрето чи сценічній дії, натомість «музика в кіно настільки зрозуміла, що не потребує лейтмотивів, які слугують дороговказами, а її обмежений часовий вимір не дозволяє адекватно розширити лейтмотив. <...> [Символізму] немає місця в кіно, яке прагне зобразити реальність. Тут функція лейтмотиву зведена до рівня музичного лакея, який з поважним виглядом оголошує про свого господаря, хоча ця видатна особистість добре впізнавана для всіх» [49, с. 2-3].

Окрім того, у книзі критикується використання музики як прямої ілюстрації зображуваного у візуальному ряді, зловживання залученням автономної музики, домінування кліше, а також надання чільного місця мелодіям, які не можуть набути цілковитого розгортання в часових проміжках, що диктує монтаж. Ці властивості кіномузики з одного боку формують впізнавані риси різних жанрів кінематографа, з іншого — надають звуковій складовій значення «обгортки», формального додатку до фільму, що підтримує емоційний стан глядача, однак позбавлений глибинного залучення у розвиток цілісної драматургії стрічки. Причини такого використання кіномузики Т. Адорно та Г. Айслер вбачають, зокрема, у касовій спрямованості Голлівуду та необхідності задоволення потреб масового глядача. Подібний розподіл сил провокує авторів до емоційних висловлювань, в яких вони називають музику на титрах, що мислиться як рекламний інструмент для продажу стрічки

глядача, гавкотом собак [49, с. xxii], а діяльність кінокомпозиторів прирівнюють до лакейства та проституції [49, с. 31].

Утім автори пропонують і способи долання такої кризової ситуації. Найперше, йдеться про свідоме залучення музики до формування наративу, а отже завчасне планування музичної складової ще на етапі підготовки до фільму: «Включення музики повинно плануватися разом з написанням сценарію, а питання про те, чи повинен глядач усвідомлювати музику, вирішується в кожному конкретному випадку відповідно до драматургічних вимог сценарію. Переривання дії розвиненим музичним епізодом може бути важливим художнім прийомом» [49, с. 6]. Художньо-естетична складова також набуває переосмислення: на противагу домінуючій для кіномузики пізньоромантичній стилістиці, теоретики пропонують звертатися до стильових надбань композиторів-модерністів, зокрема, представників Нової віденської школи, Ігоря Стравінського та Бели Бартока: «Нові музичні ресурси слід використовувати, бо об'єктивно вони є більш доречними, ніж та безсистемна музична начинка, якою сьогодні задовольняються кінофільми, і навіть переважають їх» [49].

Окрім цього, у книзі пропонується ряд практичних рішень для роботи кінокомпозиторів, що засновані на досвіді Г. Айслера. Так, у 1940 році композитор в межах виділеного гранту створив *Film Music Project*, висновки з якого додано до тексту *Composing for the Film*. У проєкт були включені експерименти із композиції, запису, міксування та монтажу аудіодоріжок до п'яти пропонованих відеофрагментів. Ці емпіричні експерименти спровокували до появи теоретичного осмислення, що й стало передумовою появи книги Т. Адорно й Г. Айслера. Серед проблем, що виникли в межах проєкту, композитор вказує наявність заздалегідь підготовлених відеоепізодів, які унеможливлюють роботу композитора з драматургією і провокують до ілюстративності. Однак, навіть на цьому рівні вдалося випробувати нові художньо-естетичні засади, інспіровані теоретиками.

Особливу цікавість викликає епізод «Чотирнадцять способів описати дощ», до якого Г. Айслер створив оригінальну музику, що стала однойменним твором композитора під опусом 70 [92]. Автор написав музичний супровід до відео із зображенням дощу, використовуючи додекафонну техніку композиції та інструментальний склад, ідентичний *Pierrot Lunaire* Арнольда Шенберга, якому і присвятив цей твір. Таким чином, Г. Айслер на практиці довів дієвість використання нової музичної мови в кіно, тим самим відкривши можливості для подальших експериментів з кіномузикою, які проявилися вже в наступні десятиліття.

Наша значна увага до цієї праці в межах дисертаційного дослідження пояснюється кількома факторами:

- книга Т. Адорно/Г. Айслера є одним з перших ґрунтовних досліджень, присвячених кіномузиці, а отже дозволяє окреслити вихідні уявлення про взаємодію звуку і зображення та прослідкувати подальші зміни цих ідей;
- ця робота є сучасною для раннього періоду творчості Л. Вісконті, і попри те, що режисер на той час був поза контекстом голлівудських студій, деякі типові способи роботи зі звуком, беззаперечно, стосувалися і його;
- критичні зауваги, артикульовані в книзі, на перший погляд видаються актуальними і для кінотворчості Л. Вісконті, однак, як побачимо далі, наявні у фільмах режисера лейтмотиви, кліше, автономна музика тощо, залучені в інакший спосіб та виконують важливу функцію у формуванні цілісної драматургії стрічки.

Важливою працею у становленні дослідницьких уявлень щодо музики в кіно стала робота польської філософині та музикознавиці Зоф'ї Лісси *Estetyka muzyki filmowej* (Естетика кіномузики), що видавалася кількома мовами впродовж 1960-х років. Російськомовний переклад 1970 року здійснив відчутний вплив на розвиток досліджень, присвячених звуку та музиці в кіно на території тодішнього СРСР, зокрема, й в Україні [18]. Відзначимо, що книга

й до сьогодні часто актуалізується в українському науковому дискурсі завдяки наявній у ній систематизації функційності музики в кіно [14; 17; 35].

Праця З. Лісси стала одним з перших досліджень, в якому питання кіномузики окреслюється в оптиці естетики та намагається бути вичерпним і всеохопним. Теоретикиня здійснює ґрунтовний історіографічний огляд існуючої на той час літератури як на тему кіномузики в цілому, історії її становлення, так і щодо різних типів систематизацій функційності музики в кіно. У цих розділах присутні праці експертів з різних галузей, які тою чи тою мірою висловлювали свої позиції щодо звуку та музики в кіно, що стверджує висловлену нами раніше думку про широкий, однак хаотичний простір комунікації, властивий цій темі. Тож, завданням З. Лісси стала певна систематизація наявних ідей та, водночас, розробка власної теорії.

В межах нашого дослідження варто звернути увагу на кілька позицій, пропонованих теоретикиною. По-перше, З. Лісса наголошує на синтетичній природі кінематографа, а отже значення може бути утворене тільки в цілісності усіх елементів цього медіума. Тому кіномузика має аналізуватися у нерозривній єдності із візуальним рядом. По-друге, до можливих елементів звукового середовища фільму З. Лісса додає тишу, вписуючи цей елемент у подальшу аналітичну схему свого дослідження [18, с. 131].

Натомість широка система можливих функційностей музики в кіно, описана дослідницею, потребує більш критичного підходу, зокрема, з точки зору обраної нами методології мультимодального дискурс-аналізу. З. Лісса виділяє наступні функції музики в кіно:

1. Музика, що підкреслює рух;
2. Музична обробка реальних шумів;
3. Музика, що представляє зображений простір;
4. Музика, що представляє зображений час;
5. Музика як коментар у фільмі;
6. Музика у своїй природній ролі;
7. Музика як засіб вираження переживань:

- Музика, яка інформує про сприйняття героя;
 - Музика, як засіб відображення спогадів;
 - Музика, яка відображає фантазії;
 - Музика, яка розкриває зміст снів;
 - Музика як засіб відображення галюцинацій;
 - Музика як засіб вираження почуттів героя;
 - Музика, що інформує про вольові акти;
8. Музика — основа відчуття;
 9. Музика у функції символу;
 10. Музика як засіб передбачення дії;
 11. Музика як композиційно-об'єднуючий фактор [17, с. 86-87].

Як бачимо, запропонована схема виглядає достатньо обширною, що може пояснюватися, зокрема, емпіричним підходом дослідниці до заданої теми та намаганням підпорядкувати усі можливі функції, помічені при перегляді стрічок, єдиній системі. Крім того, у концепції З. Лісси помітна різноманітність підходів в оцінці значення музики у фільмі: частина з них окреслюють роль музики в драматургії стрічки (5, 7, 9, 10), інші — її значення для форми і композиції (1, 3, 4, 11), окрема група зосереджена на іманентних звукових та музичних характеристиках (2, 6), а також на впливах музики на глядача (8).

Відзначимо, що З. Лісса у запропонованій системі естетичних функцій кіномузики намагається уникнути занадто широких узагальнень та здійснити якомога детальніший поділ у межах запропонованої проблеми. Однак, у такий спосіб унаочнюються щонайменше кілька проблем, що ускладнюють безпосереднє залучення цієї схеми до аналізу стрічок. По-перше, через занадто детальне членування система видається громіздкою та складною. По-друге, різноманітність підходів, про які йшлося вище, без їхнього групування уможливорює одночасне накладання кількох функцій у межах одного аудіовізуального епізоду та спричиняє ще більшу хаотичність під час аналізу чи інтерпретації. Зрештою, така деталізована та різновекторна система призводить до думки, що описані З. Ліссою функції не є вичерпними, зокрема,

для сучасного кінематографа, в якому технічні та естетичні характеристики музики за кілька останніх десятиліть набули значного розвитку.

Мультимодальний дискурс-аналіз кіно з його опорою на когнітивну теорію та ідею смислотворення під час інтерпретації реципієнтом значною мірою вирішують зазначені недоліки системи З. Лісси. Так, визначальність для аналізу та інтерпретації обраних контекстів та сформованих дискурсів надає можливість оцінювати функційність музики в кіно в кожному окремо взятому випадку. Таким чином у дослідника не виникає обмежень умовностями чітко фіксованої схеми, натомість він має можливість визначення ключової для створення значення оптики в межах аудіовізуальної взаємодії в залежності від дискурсу, в якому відбувається аналіз тексту. Тож, відкритість цієї методології стає її перевагою та долає проблеми, що виникають у сучасних дослідників музики разом зі зростанням функційних можливостей у новітньому кінематографі та необхідністю постійного розширення спектру наявних естетичних функцій.

Окремо відзначимо ставлення З. Лісси до сприйняття реципієнтами музики в кіно, яке вона зводить до сфери виключно емоційного впливу. Так, дослідниця окреслює три фактори сприйняття, актуальні для автономної музики (відчуття, цілісне звукове уявлення та емоційне переживання), а також четвертий, що стосується музики в кіно — спрямованість на ілюстрований зміст [18, с. 410-424]. З точки зору когнітивної теорії інтерпретації, така оптика видається дещо поверхневою та, за Д. Бордвеллом, може відповідати за найперші, референтні та експліцитні типи значень, тоді як для конструювання імпліцитних та симптоматичних необхідне залучення не лише емоційної реакції, а й певних типів джерел знань, про які йдеться в роботах Дж. Вільдфоєр.

Зрештою, праця З. Лісси й до сьогодні залишається значимою в межах досліджень звуку та музики в кіно, адже надає широку та різноракурсну характеристику обраному об'єкту, окреслює актуальний на момент написання стан щодо наявних концепцій та пропонує вектори подальшого розкриття

теми. Утім, поява нових підходів та розвиток технологій вимагають сьогодні критичного погляду на цю роботу.

Грунтовні дослідження щодо музики та звуку в кіно пропонує французький теоретик, композитор та кінорежисер Мішель Шіон у своїй теоретичній праці *Audiovision: Sound on Screen* (Аудіобачення: звук на екрані), яка вийшла друком у перекладі багатьма європейськими мовами в середині 1990-х [76] та отримала доповнену і редаговану версію у 2010-х [77], а також історико-аналітичній книзі *Music in Cinema* [78].

Ключовою перевагою досліджень М. Шіона стає відмова від функційного підходу щодо сприйняття музики в кіно. Автор коментує це наступним чином: «Для більшої переконливості дослідники люблять посилалися на списки “функцій” музики у фільмах, але я сподіваюся, що ми можемо погодитися з самого початку, що музика у фільмах завжди є чимось більшим, ніж простою сумою її застосувань. <...> Я займаю антифункціоналістську позицію. Безумовно, існує те, що ми можемо назвати свідомими практиками кіномузики, практиками, які можна вивчати, застосовувати і поступово опановувати, але музику не можна звести до визначених і кінцевих функцій так само, як монтаж або акторську гру» [78, с. 204].

Крім того, дослідник сприймає звук та музику як невід’ємну частину структури звукового фільму: «Музика не просто супроводжує фільм, вона часто його співструктурує. Префікс “спів-”, звісно, натякає на те, що музика не одна виконує цю роль, і що фільм є цілісною, *неієрархічною* (курсив — О. О.) збіркою. Було б помилкою приписувати якомусь одному елементу фільму домінуючу роль над іншими» [78, с. 229-230]. Ця ідея видається не новою, однак варто зауважити на тому, що М. Шіон відходить від ієрархічного сприйняття музики та зображення, де функція музики полягає в певному супроводі. Натомість пропонується розглядати аудіовізуальну взаємодію як нероздільне ціле, завдяки якому реципієнт може створювати власні значення.

Т. ван Лівен, натомість, певною мірою пріоритизує звук над іншими модусами комунікації, виходячи з психофізіологічних впливів: «Звук важче вимкнути. Він “проникає в нас”. Як сказав Мюррей Шафер, у нас немає вушних повік. В результаті наша воля менш ефективно нав’язується слуху. Ми не можемо відвести погляд і зробити вигляд, що не бачили. Ми волею-неволею залучені до світу звуків, пов’язані з ним і резонуємо з ним, а не залишаємося спостерігачами, відстороненими і контрольованими» [151, с. 196]. Переносячи цю ідею на властивості звуку та музики в кіно, можемо стверджувати, що хоча на рівні драматургії та структури стрічки аудіо та візуальна доріжка знаходяться поза ієрархією, з точки зору впливу на людське сприйняття погодимося з тим, що звук має сильніший ефект.

Особливістю теоретичних напрацювань М. Шіона є широке введення ним нової термінології, що пояснює різні типи взаємодій між візуальним та звуковим рядами стрічки. У цій роботі окреслимо лиш частину з них, які видаються необхідними для подальшого впровадження в аналіз, а отже потребують хоча би короткого пояснення.

Приміром, нерозривність музики та зображення, що утворюють єдине значення, дослідник називає *аудіовізуальним контрактом*. Натомість, проєктування глядачем певних емоцій чи інформації на зображення за рахунок музики, що звучить, пропонується називати *доданою вартістю (added value)*, що запозичено з економіки¹.

Однією із найбільш важливих ідей у праці М. Шіона є систематизація способів взаємодії звуку та простору фільму. Найбільш загально дослідник поділяє увесь наявний звук на дві великі категорії *diegetic* та *nondiegetic*, що є типовим у багатьох працях, присвячених звуку та музиці в кіно. Однак, через можливість багатозначного трактування поняття дієгезису, автор також пропонує альтернативні терміни, що є видозміненими запозиченнями з музичного театру — *screen music* (екранна музика) та *pit music* (музика з

¹ Додана вартість — різниця між вартістю продукції (послуг), створеної і реалізованої певним підприємством, і вартістю затрат на придбання і переробку сировини і матеріалів.

[оркестрової] ями). Утім, у цьому дослідженні зупинимося на термінах *diegetic* та *nondiegetic*, оскільки вони глибинно вкорінені у теорії, присвяченій кіномузиці, та є загальнозрозумілими.

М. Шіон розкриває багатогранність можливостей просторової взаємодії аудіального виміру в кіно, пропонуючи деталізований поділ «всередині» виміру *diegetic*, при цьому залишаючи цілісним *nondiegetic*. Так, у схемі М. Шіона *diegetic* має дві підкатегорії: *onscreen* — якщо звук та зображення з'являються одночасно — та *offscreen* — коли звук певний час випереджає зображення і приховує джерело свого походження (такий прийом типовий для горагорів). Проблему «ускладнених» просторових якостей, таких як слухання героями цифрового відтворення звуку або ж «внутрішнім слухом», М. Шіон вирішує введенням термінів *on-the-air* для аудіальних явищ, що лунають через технічні пристрої та *internal* для звукових пластів всередині свідомості героїв.

На межі *diegetic* та *nondiegetic* у схемі М. Шіона знаходиться *ambient sound*, або ж *territory sound*. В дослідницькій практиці для позначення подібного явища також можна зустріти поняття *soundscape*. Вперше термін *soundscape* було вжито в 1960-х роках канадським композитором і дослідником Реймондом Мюррей Шафером [143]. Буквально *soundscape* означає «звуковий ландшафт» — тобто, систему звукових елементів, що виникають в зображуваному навколишньому середовищі і включають звуковий спектр, актуальний для цього простору. Це доволі широке поняття, що охоплює не лише сферу кіно, виникло в Р. М. Шафера у процесі листування із Джоном Кейджем. Дж. Кейдж висловив думку про те, що «музика — це звуки, звуки навколо нас, де б ми не були: всередині чи ззовні концертних залів» [143, с. 1]. Тож *soundscape* — це буквально усі звуки, що одночасно чує людина в той чи той момент.

Поняття *ambient*, використане М. Шіоном, позначає ту саму специфіку звуку в кіно. Особливість застосування саме цього терміну вбачаємо в його вживаності у професійному кіновиробництві. Утім, *ambient* все ж дещо звужує *soundscape*, адже застосовується лише стосовно сучасних медіа (кіно,

телебачення, відеоігор) та включає лише звуки навколишнього простору, які можуть як «захоплюватися» звукорежисером на знімальному майданчику, так і бути штучно створеними. Крім того, поняття *ambient* може дещо заплутати дослідника звуку в кіно, адже воно також позначає стиль електронної музики. Тож, в цій роботі для позначення такої специфіки звуку у фільмі вважаємо за доцільне користуватися саме терміном *soundscape*.

Схема М. Шіона попри свою деталізованість не окреслює усіх можливих закономірностей просторовості звуку, які на практиці трапляються в кіно. Одним із поширених прийомів роботи зі звуком, до прикладу, є перехід звуку та музики із простору *nondiegetic* у *diegetic* чи навпаки. Дослідник у своїх працях згадує такі способи «міграції» звуку та окреслює це терміном, запозиченим у Ріка Альтмана, — *audio dissolve* (розчинення аудіо) [78, с. 206]. У сучасних дослідженнях трапляється термін *fantastical gap* (буквально — «фантастичний розрив»), що позначає цей же феномен. Зокрема, це явище пояснює Р. Стілвелл: «Межова зона — *fantastical gap* — це перетворюваний простір, нашарування, перехід між стабільними станами. Хоча така географія може бути абстрактною та навіть стерильною з точки зору фотонів, але з точки зору руху крізь цей розрив між *diegetic* та *nondiegetic* ця траєкторія набуває наративу та переживання. Це не випадкові моменти: це важливі моменти одкровення, символізму, емоційного залучення у фільмі та поза ним. Фільми навчили нас будувати нашу феноменологічну географію, і коли ми нею не керуємо, то не лише відчуваємося незручно, а й стаємо відкритими до будь-яких напрямів. Ця множинність можливостей робить *fantastical gap* водночас видимим та фантастичним, адже він змінює не тільки стан моменту фільму, а й ставлення до нього глядача» [149, с. 200].

Насамкінець окреслимо два емпіричні методи роботи під час аналізу та інтерпретації взаємодії звуку та зображення в кіно, що їх пропонує М. Шіон. Перший з них автор називає *masking* (маскування). Його суть полягає в тому, аби почергово переглядати та слухати елементи стрічки окремо одне від одного. Цей метод унаочнює те, що звук, позбавлений зображення, як і

зображення, позбавлене звуку, діятимуть по-різному, аніж в момент їхнього одночасного відтворення. До того ж, автор рекомендує проводити такі експерименти у групах, аби ділитися своїми інтерпретаціями з іншими учасниками [77, с. 176].

Другий метод має назву *arranged marriage* (шлюб за домовленістю). Він передбачає застосування накладання підбірок різної музики до певного епізоду з фільму, в якому була наявна оригінальна музика. Під час перегляду варто фіксувати, як змінюється наше сприйняття та інтерпретація у щоразу новій взаємодії звуку та зображення [77, с. 177-178]. Певною мірою цей метод адвокатує залучення автономної музики до фільмів, що критикувалося Т. Адорно та Г. Айслером, оскільки наочно демонструє зміну сприйняття музики залежно від наявного візуального контексту.

Зазначимо, що ці методи не є альтернативою аналізу фільму та музики в ньому — М. Шіон не пропонує усталеної схеми такого аналізу. Утім, вони є корисними під час роботи «за лаштунками» основного дослідження. Оскільки дослідник вимушений переглядати аналізовані стрічки значну кількість разів, постає загроза формування інертного погляду на ті чи ті взаємодії. Пропоновані методи натомість сприяють віднайденню різних оптик на ці стрічки.

Міркування щодо методів розширення можливостей інтерпретації М. Шіона може поставити питання про суб'єктивність досвіду аналізу, що не базується на заздалегідь сформованому системному підході. Важливі ідеї щодо таких занепокоєнь висловлює Т. ван Лівен у своїй роботі *Speech, Music, Sound* (Мовлення, музика, звук) [151]. В центр свого дослідження автор ставить три основні типи звуків, що актуальні як для повсякденної комунікації, так і для наповнення фільму, про що ми вже згадували вище. Оскільки Т. ван Лівен розглядає різні семіотичні ресурси, що наявні у цих категоріях, очевидно, що тиша, яка цілком аргументовано введена З. Ліссою до елементів структури фільму, опиняється поза аналітичною оптикою, адже поза контекстом фільму

вона сама по собі не наділена семіотичними ресурсами, щоби більше — цілковитої тиші в повсякденній комунікації не існує.

Виходячи з позицій соціальної семіотики, Т. ван Лівен вкотре наголошує на важливості контекстів у межах комунікації. Натомість, якщо певні значення мають усталений варіант інтерпретації, вони посиляються на певний авторитет — словники, конвенцію чи традицію. Дослідник стверджує: «Якщо існують фіксовані значення, то це тому, що люди їх зафіксували, навіть якщо ми не завжди можемо простежити шлях до моменту фіксації» [151, с. 193]. Якщо ж посилення на авторитет відсутнє, як от у повсякденній комунікації чи в просторі художніх текстів, то мовлення, музика та звуки інтерпретуються щоразу в нових контекстах: «вони [інтерпретатори] використовують доступні їм інтерпретаційні ресурси відповідно до свого інтересу в момент інтерпретації знаку» [151, с. 194]. Такий інтерес щоразу стимулює до вибору реципієнтом власних значень, які він надає знакам. Оскільки цей вибір полягає у *створенні* значення, а не *зчитуванні* чи *розшифруванні*, Т. ван Лівен пропонує відмовитися від усталеного для семіотики поняття «коду», натомість використовувати *meaning potential* (смісловий потенціал).

Відповідно, питання суб'єктивності інтерпретації, що є частиною аналізу, критично загострюється. Однак, автор пропонує вирішення цієї проблеми: «Студенти часто запитують мене, чи ті значення, які я пропоную, є “справжніми” значеннями звуку, чи моїми “суб'єктивними інтерпретаціями”. Тоді я кажу, що хотів би поставити питання дещо інакше. Вони не є ні об'єктивними, ні суб'єктивними, а інтерсуб'єктивними. Вони пропонують способи обміну суб'єктивно пережитими значеннями, засоби для діалогу, навіть якщо сам досвід залишається суб'єктивним» [151, с. 194-195]. Звідси випливає, що обмін ідеями, який пропонує М. Шіон у своїх методах, є одним із важливих елементів формування інтерсуб'єктивних значень.

Зазначимо, що Т. ван Лівен також радить методи об'єктивного аналізу, що базується на послідовному ряді опозицій різних рівнів задля окреслення якостей різних типів звуків. Зокрема, він розглядає просторові та часові

властивості звуку, мелодію, чіткість та тембр людського голосу тощо. Однак, в межах цього дослідження, пріоритетом якого є не просто звук, а його прояви в цілісності мультимодального кінотексту, обмежимося лиш цією короткою згадкою про ці методи.

Підсумовуючи, погляд на аналіз та інтерпретацію аудіовізуальної взаємодії в кіно крізь призму мультимодальності, соціальної семіотики та когнітивної теорії відкриває нові можливості для дослідника та долає наявні проблеми, зокрема, функційної теорії музики в кіно. Це стає можливим завдяки ідеям смислотворення та контекстуалізації в процесі інтерпретації. Тож, завданням наступного підрозділу є окреслення ймовірних контекстів, актуальних для творчої біографії Л. Вісконті, в межах яких буде здійснюватися подальший аналіз як його фільмів, так і робіт режисерів ХХІ століття.

1.4 Загальна характеристика кінематографа Лукіно Вісконті у розрізі мультимодального тексту

Лукіно Вісконті — митець, що вражає багатогранністю своєї творчої біографії. В його доробку налічуються повнометражні та короткометражні стрічки, оперні та балетні постановки, а також робота в драматичному театрі. Утім, саме кінематограф Л. Вісконті досі актуалізується в різних дискурсах: про нього продовжують писати нові наукові та науково-популярні книги, його фільми реставрують, оцифровують та демонструють в межах ретроспективних показів. Так, фільми режисера демонструвалися протягом останніх років у [європейських країнах](#) та у [США](#). Варто зазначити, що кіноспадщина Л. Вісконті останніми роками становить інтерес і для української публіки. У 2021 році в межах «Клубу італійської кінокласики», що був заснований фестивалем «Молодість» проводилися ретроспективні покази трьох фільмів режисера: *Rocco e i suoi Fratelli* (Рокко та його брати), *Morte a Venezia* (Смерть у Венеції) та *Gruppo di famiglia in un interno* (Родинний портрет в інтер'єрі). Крім того, Національний академічний драматичний театр ім. Лесі Українки у

березні 2025 року планує здійснити постановку театральної вистави за мотивом стрічки *Rocco e i suoi fratelli*.

Аналітичний погляд на творчість Л. Вісконті проявляється у текстах, створених ще за життя режисера, наприклад, статтях А. Базена [62, с. 41-46], про які йшлося у підрозділі 1.1, книгах Дж. Новелл-Сміта [128], Дж. Кастелло [74] та В. Шитової [40]. Кількість літератури, присвяченої біографії Л. Вісконті зросла після смерті митця. Так, вийшли друком книги Г. Сервадіо [146], Л. Скіфано [144], Л. Міччіке [121] та А. Бенчівенні [63]. Відмітимо, що всі ці роботи створені італійськими авторками та авторами і мають виразну та завжди подібну структуру: спершу окреслюються ранні роки, становлення митця, згодом, від 1943 року — дати виходу першого фільму Л. Вісконті *Ossessione* (Одержимість) — творча біографія поєднується із фільмографією та вибудована хронологічно. Схожий, однак дещо препарований погляд пропонує Г. Бейкон [54], ставлячи фільмографію режисера одразу в центр своїх розвідок та укладаючи стрічки режисера в певні тематичні підбірки: неореалістичні, фільми про Рісорджименто, сім'я та сучасне італійське суспільство, німецька трилогія і, зрештою, екранізації літературних текстів. Принагідно, автор доповнює свою оповідь біографічними фактами Л. Вісконті, які допомагають читачеві встановлювати відповідні зв'язки між життям та творчістю митця.

Протягом 2010-х–2020-х років рельєфною ознакою літератури про Л. Вісконті стає контекстуалізація та концептуалізація його творчості. Замість типового наративу за набором фактів щодо творчої біографії митця, здебільшого структурним аналізом його фільмів, з'являються праці, що розширюють ракурси погляду на кіноспадщину режисера. Зокрема, вийшли друком книги, що присвячені:

- аналізу візуального мистецтва, що наповнює кадри фільмів Л. Вісконті [64];
- питанню кіноадаптації літературних текстів у творчості режисера [98];
- філософським концепціям Л. Вісконті в його кінематографі [136];

- дизайну костюмів персонажів фільмів [119];
- стосункам режисера із німецьким романтизмом та засудженню нацизму у його стрічках [102].

Як бачимо, спектр контекстів, у яких сучасні дослідники розвивають дискурс щодо кінематографічної спадщини Л. Вісконті є достатньо широким і навіть дещо строкатим. Утім, це пояснюється творчою біографією митця, яка охоплювала різні сфери діяльності. Тож, в загальних рисах окреслимо ключові факти з творчої біографії Л. Вісконті.

Режисер народився 2 листопада 1906 року у родині міланської знаті: його батько походив із давнього італійського роду Вісконті ді Модроне, що певний час були володарями Мілану, а мати належала до сім'ї промисловців Ерба. Л. Вісконті мітологізував свою появу на світ, пов'язуючи день свого народження із прем'єрою опери «Травіата» Дж. Верді в *Teatro alla Scala*, однак ця версія не підтвердилася, адже сезон театру у 1906 році розпочинався тільки в грудні прем'єрою «Кармен» Ж. Бізе [152]. Ця незначна на перший погляд деталь у саморефлексії митця свідчить, однак, про важливість для нього як оперного мистецтва в цілому, так і «Травіати», зокрема. Стверджує цю думку й те, що режисер тричі повертався до постановки цього оперного тексту — у 1955, 1963 та 1967 роках. «Травіата» стала єдиною оперою, яку Л. Вісконті ставив кілька разів¹.

З дитинства Л. Вісконті займався на віолончелі, граючи концерти спершу в сімейному колі, а згодом і в консерваторії [146, с. 46-48]. Майбутній режисер був четвертою з семи дітей у родині, мав сильну прив'язаність до матері, з якою і жив після розлучення батьків. Цей факт, зокрема, пояснює часте зображення Л. Вісконті у своїх фільмах родин, у яких відсутній батько.

Наприкінці 1920-х він почав займатися конярством, відвідував кавалерійську школу. Бажання придбати нових коней стимулювало від'їзд

¹ Відмітимо також популярність саме «Травіати» Дж. Верді у виборі постановниками різних оперних театрів світу. Так, як зазначає В. Бондарчук, у Києві протягом XX ст. було представлено шість версій цієї опери, чотири з яких реалізовано протягом одинадцяти років: від 1933 до 1944 [4].

Л. Вісконті до Парижа, де він познайомився із культурною елітою того часу: Коко Шанель, Сержем Лифарем, Куртом Вайлем, Жаном Кокто та Сергієм Дягілєвим [146, с. 77]. Паризький етап позначився на виборі режисерського шляху Л. Вісконті. За посередництва Коко Шанель він знайомиться з Жаном Ренуаром та стає його асистентом у стрічках *Une partie de campagne* (Заміська прогулянка) та *Tosca* (Тоска), що й поклато початок його подальшій самотійній кар'єрі кінорежисера.

Відзначимо також, що час у Парижі для Л. Вісконті став важливим щодо усвідомлення власної сексуальності. Короткий час режисер був заручений з Ірмою Віндішгрец, представницею знатного австрійського роду, однак шлюб не відбувся. Невдовзі Л. Вісконті познайомився із фотографом Хорстом, з яким певний час свого паризького життя був у стосунках [146, с. 98-108]. Квір-ідентичність митця, зрештою, відіграла суттєву роль у його кінотворчості, проявляючись через демонстровану гомоеротичність і травестію, про що детальніше йтиметься далі.

Відчутне значення у становленні поглядів Л. Вісконті мала Друга світова війна, під час якої режисер долучився до руху спротиву фашистському режиму в Італії. Відтоді митець став прибічником «лівих» політичних поглядів. Це позначилося на дуалістичності його особистості: спадкоємець знатного роду, який притримується соціалістичної ідеології. Подібне протиріччя відображене і в кінематографі митця — поруч із пишними історичними костюмованими драмами (*Il gattopardo*, *Senso*) він знімає фільми, що відображають класову нерівність італійського суспільства (*Osessione*, *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli*).

Зрештою, перелічені факти щодо творчої біографії режисера так чи так проявлятимуться у подальшій контекстуалізації його творчості задля аналізу та інтерпретації. Окрім того, ті чи ті обрані контексти можуть впливати на спосіб систематизації фільмографії митця.

Так, у фільмографії Л. Вісконті налічується 14 повнометражних художніх фільми. Здебільшого дослідники суголосні в умовному групуванні

перших трьох стрічок (*Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima*) за їхньою приналежністю до напряму неореалізму, початком якого прийнято вважати саме вихід дебютної кінороботи Л. Вісконті. Крім того, тематичну єдність вбачають у так званій «німецькій трилогії» (*La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Ludwig*). Зазначимо, що об'єднанню цих стрічок сприяє також їхня хронологічна близькість: в обидвох випадках — це послідовно зняті фільми. Утім, тематичну єдність можна простежити й у більш широкій оптиці. До прикладу, *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli* та *La caduta degli dei* пов'язані темою занепаду великої родини; *Il gattopardo* та *Gruppo di famiglia in un interno* — конфліктом поколінь та згасанням аристократії; *Bellissima*, *Vaghe stelle dell'Orsa*, *L'innocente* — темою стосунків батьків і дітей тощо. Багаторівневість стрічок Л. Вісконті щоразу провокує до погляду на його творчість з інших ракурсів, прояву нових контекстів (як бачимо у працях останніх років), а отже уможливлює різні систематизації усієї кіноспадщини.

Задля аналізу у Другому розділі цього дослідження окреслимо контексти, що видаються актуальними для подальшої інтерпретації фільмографії режисера з точки зору мультимодального дискурс-аналізу. Їхній вибір зумовлений як внутрішніми (особистий інтерес, спровокований висновками наших попередніх досліджень творчості Л. Вісконті), так і зовнішніми (творча біографія, актуальні для режисера соціокультурні та історичні обставини) факторами. Зазначимо також, що на вибір контекстів повпливала спрямованість дослідження на визначальну роль музики у творенні форми та драматургії фільмів, а отже необхідність виокремлення саме таких контекстів, крізь які музика рельєфно проявляє та водночас, в яких проявляється її значення.

• Опера

Контекст, який оприявнюється від початку творчої біографії Л. Вісконті. Це простежується в його саморефлексіях щодо появи на світ водночас із прем'єрою «Травіати», про що йшлося вище. Цитати з оперних творів трапляються в більшості фільмів режисера у різних проявах: від буквального

зображення оперної постановки на сцені театру *La Fenice* у стрічці *Senso* до інтерпретацій оперних номерів у неавтентичних нетипових для них звучаннях (кларнет — в *La terra trema*, духовий ансамбль та орган — в *Il gattopardo*, використання нетипового вокального амплуа — у *La caduta degli dei* тощо). Крім того, вплив опери простежується на структурних рівнях композиції фільму, наприклад, формування «дій» та «картин», використання типових оперних колізій, опора на відомі оперні наративи без безпосереднього цитування музичного матеріалу.

• Міт і пам'ять

У фільмах Л. Вісконті простежується звернення до мітичних сюжетів, попри відсутність буквальної екранізації мітів. Це може проявлятися як очевидна ідея на експліцитному рівні (назва *La caduta degli dei* — Загибель богів), так і в значній сукупності символів та інтерпосилань на рівнях імпліцитної та симптоматичної інтерпретацій. Часто, попри відсутність безпосередньо натяків на мітичні сюжети, режисер користується принципами організації часу та простору, властивими міту. Зокрема, в цій складній часопросторовості набуває увиразнення контекст пам'яті і спогадів, невіддільно пов'язані з ідеєю міту.

• Література

Л. Вісконті був активним читачем, тож аналіз його домашньої бібліотеки дає змогу ширше розкрити літературний контекст фільмографії режисера. Літературні адаптації є вагомим частиною кіноспадку Л. Вісконті. Навіть за відсутності прямої екранізації літературного тексту, режисер так чи так посилався на твори європейської класики. Щобільше, адаптації у Л. Вісконті рідко сліднують першоджерелу, створюючи оригінальну інтерпретацію, що лише в певних формальних рисах подібна до літературного тексту. До прикладу, зміна діяльності Ашенбаха у *Morte a Venezia*, знятого за однойменною новелою Томаса Манна, з письменницької на композиторську нерозривно пов'язує контекст літератури із музикою та надає можливостей для значно ширших інтерпретацій реципієнтом.

• Сексуальність та еротизм

Контексти сексуальності та еротизму найчастіше проявляються у творчості Л. Вісконті здебільшого у перверзивних проявах, що позначають занепад та руйнування особистості: зґвалтування, інцест, оргія у *La caduta degli dei*, гомоеротичний потяг Ашенбаха до підлітка Тадзіо в *Morte a Venezia*, зґвалтування в *Rocco e i suoi fratelli*, інцестуальні стосунки у *Vaghe stelle dell'Orsa*. Окрім того, режисер як візуально, так і аудіально підкреслює тілесність, створює натяки на (гомо)еротичні стосунки між героями, до прикладу, між Джино та Іспанцем в *Osessione*.

Окреслені контексти формують структуру Другого розділу, в якому крізь їхню призму кінотворчість Л. Вісконті розглядатиметься більш детально із залученням ідей мультимодального дискурс-аналізу. Така контекстуалізація уможливорює формування дискурсів для подальшої комунікації щодо ймовірних інтерпретацій фільмів режисера. Щобільше, означені контексти стимулюють віднаходити спільні дискурси із кінодоробком режисерів ХХІ століття і через таку спільність актуалізувати творчість Л. Вісконті в сучасності. Саме тому в кожному підрозділі наступного розділу до аналізу запропоновано один з фільмів першої чверті ХХІ століття, в якому рель'єфно проявляється спільність пропонованого контексту з фільмами Л. Вісконті. Вважаємо, такий підхід сприяє розгерметизації обраної теми, посилюючи відкритість та ширше застосування окресленої методології.

Висновки до розділу I

Кінематограф — відносно новий медіум, історія якого налічує 130 років. Така незначна тривалість його становлення дозволяє детально прослідкувати хронологію критичних та теоретичних рефлексій щодо нього, які беруть свій початок паралельно із виникненням цього явища.

Перші теоретики кіно були водночас і його творцями (Брати Люм'єр, Ж. Мельєс), що формувало нероздільність теорії та практики, або ж людьми з інших сфер діяльності (поет В. Ліндсі, психолог Г. Мюнстерберг) — це

позначалося на тому, що кіно найчастіше осмислювалося крізь призму інших мистецтв чи науки. Власне, від початку ключовим питанням теорії кіно стало те, чи можна новий медіум вважати видом мистецтва. Окрім того, відсутність в епоху «великого німого» синхронізації звуку та зображення провокувала до концентрації виключно на візуальній складовій фільмів, натомість, музичний супровід та ймовірність появи синхронних діалогів найчастіше критикувалися.

Поява синхронного звуку у 1927 році сприяла переосмисленню властивостей кіно як медіума та розвитку нових виразових засобів, як-от «вертикального монтажу» — запропонованого С. Ейзенштейном методом узгодження візуальних та аудіальних компонентів фільму. Зрештою, звук та музика набули значення вагової складової фільму, здатної якнайкраще відтворити фізичну реальність. Кіно як інструмент якнайточнішого фіксування дійсності стає вагомим аспектом досліджень, що постають після Другої світової війни. Показово, що саме в цей час також виходить одна з перших робіт щодо ролі музики в кіно, авторства Т. Адорно/Г. Айслера.

Важливо зазначити, що вже в ранньому періоді кінематографа спостерігаємо його порівняння з мовою, які, втім, мають здебільшого метафоричне значення. Теоретичне осмислення фільму як мови поширилися з розвитком семіотики в працях У. Еко та Р. Барта та було систематизоване К. Метцом, який визначив кіно як «мову без мовної системи» та запропонував концепцію *la grande syntagmatique*.

Один із ключових поворотів у теорії кіно пов'язаний із працями Д. Бордвелла, який наголошує на важливості смислотворення глядачем у процесі семіозису фільму. Дослідник окреслює чотири типи значень, що їх може сформувати глядач: референтне та експліцитне (що несуть функцію розуміння) імпліцитне, симптоматичне (з функцією інтерпретації).

Семіотика та, зокрема, соціальна семіотика, а також розвиток новітніх мультимедійних технологій стали підґрунтям для виникнення ідеї мультимодального тексту. Ключовими ознаками підходу теорії мультимодальності є критика лінгвоцентризму семіотики, усвідомлення

взаємозв'язку різних модусів, що діють одночасно на реципієнта та мають осмислюватися за іманентними їм властивостями (афордансами). Крім того, теоретики мультимодальності відходять від ідеї зчитування закладених у різного роду тексти коди, натомість пропонують визначення «семіотичний ресурс», який стає підґрунтям для смислотворення реципієнтом. Ці ідеї стають актуальними і для аналізу та інтерпретації кіно, що безумовно є мультимодальним текстом.

Зрештою, Дж. Вільдфоєр зазначає, що інтерпретація завжди зумовлена інтересом глядача, який формується у певному дискурсі з притаманними йому контекстами. Крім того, інтерпретація фільму уможлиблюється лише за наявності у глядача різного роду джерел знань, якими він послуговується під час смислотворення.

Ця ідея проявляється і в дослідженнях, що присвячені аналізу звуку та музики в кіно. На противагу функційному підходу, який намагається уніфікувати всі можливі прояви аудіального модусу в систему чітко окреслених функцій, пропонується підхід, в якому залучення музики в різних контекстах може щоразу набувати іншого семантичного потенціалу.

Екстраполюючи окреслені методології на кінотворчість Л. Вісконті, проявляється необхідність визначення актуальних для фільмографії режисера контекстів, в межах яких можливо здійснювати аналіз та інтерпретацію його стрічок з точки зору залученої до них музики. Виходячи із творчої біографії режисера, такими контекстами є опера, міт та пам'ять, література, а також сексуальність і еротизм. З огляду на це, у наступному розділі здійснюється аналіз та інтерпретація фільмів митця в межах окреслених контекстів. Крім того, задля розгерметизації обраної теми, пропонується вихід через спільні контексти на аналіз стрічок європейського кінематографа першої чверті XXI ст.

РОЗДІЛ II. КІНЕМАТОГРАФ ЛУКІНО ВІСКОНТІ. КОНТЕКСТИ. РЕЦЕПЦІЇ У КІНЕМАТОГРАФІ ХХІ СТОЛІТТЯ.

Окреслені у попередньому розділі закономірності мультимодального дискурс-аналізу, що взаємодіє із когнітивною теорією інтерпретації, а також соціальною семіотикою, дозволяють залучення наявного у них інструментарію в межах цього розділу. Оскільки ключовою ідеєю тут стає аналіз та інтерпретація (що, виходячи з теорії Д. Бордвелла, є складовою будь-якого аналітичного підходу) фільмів Л. Вісконті в межах зазначених вище контекстів, притаманних творчості митця, важливо передусім охарактеризувати логіку викладу, ті застороги та ймовірні обмеження, що можуть проявитися у наступних підрозділах разом із таким підходом.

По-перше, специфіка цього дисертаційного дослідження найперше полягає у проявленні музичної частини кінострічки та її взаємодії із іншими модусами того чи того фільму. Відповідно, аудіальна складова становить найбільший інтерес у такому аналізі. Однак, варто зауважити, що такий вектор жодним чином не применшує значення усіх інших модусів, які мають досягатися в єдності задля проявлення смислового потенціалу обраної сцени чи епізоду, який стає підґрунтям інтерпретації. Тобто зосередження на музичній складовій відбувається в тих межах, в яких цей шар фільму проявляє можливості для аналізу в заздалегідь визначеному контексті. Це дозволяє більшою мірою зосередитися на загальних характеристиках фільмографії Л. Вісконті, простежити взаємозв'язки і трансформації, що в ній відбуваються, на більшій дистанції та сформулювати певні узагальнення, уникаючи надмірності деталізованого огляду кожної згаданої стрічки. Як наслідок, у тих фільмах, де музична складова проявляється на більш локальних рівнях, ми зосереджуємося саме на таких сценах/епізодах. Якщо ж в обраному контексті аудіальний модус має структуротворчі ознаки в межах того чи того мультимодального тексту — така стрічка супроводжується більш детальним

описом, який дозволяє досягнути різні рівні мультимодальної взаємодії, проявленими в ній.

По-друге, здебільшого у стрічках Л. Вісконті відбувається нашарування різного типу контекстів, що значною мірою ускладнює інтерпретацію глядачем (зокрема, на імпліцитному та симптоматичному рівні) та потребує широкого розгалуження джерел знань (за Дж. Вільдфоєр) для охоплення такого мультимодального тексту в цілому. Поступове входження до такої інтерпретації крізь акцентування на тому чи тому контексті в межах цього розділу з одного боку унеможливорює ідею всеохопного смислотворення у кожній окремій стрічці, з іншого — чергування контекстів, в межах яких відбувається аналіз та інтерпретація, дозволяє подивитися на увесь кінематографічний спадок режисера з різних ракурсів, які, зрештою, поєднуються в межах цього розділу та здатні сформувати цілісне уявлення про досліджуваний предмет.

По-третє, аналіз виключно фільмографії Л. Вісконті провокує до певного рівня герметизації та сталості дискурсу щодо життя та творчості митця. Тож, з метою подолання такого стану, актуалізації кінематографічного спадку митця, у цьому розділі відбувається звернення до ряду стрічок першої чверті XXI століття. Кожна з них проявлена крізь спільний до творчості Л. Вісконті контекст, в межах якого здійснюється її аналіз. Обрано чотири фільми, що відповідають контекстам, винесених у заголовки підрозділів: опера — *La Chimera* (2023, реж. А. Порвахер), мит і пам'ять — *The Father* (2020, реж. Ф. Зеллер), література — *Poor Things* (2023, реж. Й. Лантімос), сексуальність — *Hundstage* (2001, реж. У. Зайдль). У кожному з цих чотирьох фільмів увагу сфокусовано, перш за все, на музичному чиннику, що відстежується у його мультимодальній взаємодії. Таким чином, кожна із зазначених стрічок доповнює кожен підрозділ цього розділу, формуючи спільний дискурс із фільмографією Л. Вісконті, тим самим актуалізуючи його творчість та проявляючи певну дискурсивну тяглість, що її спостерігаємо в межах європейського авторського кіно.

Тож, структура другого підрозділу дисертаційного дослідження аргументована специфікою пропонованого підходу на трьох рівнях: зосередженні на звуковому модусі стрічок, контекстуальній єдності та необхідності актуалізації кіноспадку режисера через наявні дискурси, спільні як для його творчості, так і для сучасного кіно.

2.1 Контекст опери. *La chimera* (Химера).

Контекст опери для творчої біографії Л. Вісконті видається об'єктивним та природним. Така думка стверджується і його способом самоітологізації (пов'язання свого народження із прем'єрою «Травіати», про що йшлося раніше), і з належністю до роду Вісконті ді Модроне, які були меценатами *Teatro alla Scala* (як наслідок — безпосереднє залучення майбутнього режисера до спільноти оперних митців з раннього дитинства). Взаємопов'язаність з оперою простежуємо також і на початку кінематографічної кар'єри митця, адже одним із двох фільмів, створених у співпраці з Жаном Ренуаром, була кіноадаптація «Тоски» Джакомо Пуччіні. Зрештою, значна частина сценічних реалізацій режисера належить оперним виставам.

Вагому роль у становленні індивідуального бачення Л. Вісконті щодо опери відіграла Марія Каллас. Як зазначав сам режисер, він почав здійснювати оперні постановки через неї і для неї [82]. Тож, прем'єри перших п'яти опер Л. Вісконті відбувалися незмінно у *Teatro alla Scala* за участі співачки. В одному з листів митець стверджував, що «завдяки мистецтву такої великої актриси як Марія, майбутні Віолетти стануть Віолеттами-Маріями» [131], та значною мірою був правий. Зрештою, «Травіата» 1955 року у виконанні М. Каллас та режисурі Л. Вісконті дотепер вважається культовою постановкою, про що свідчить маркетингова сталість щодо сувенірної продукції (копії афіш у різних форматах, фотоальбоми зі світлинами з вистави, аудіозаписи) в міланських магазинах неподалік театру. Щоправда, відеозапису цієї постановки, як і багатьох інших зрежисованих Л. Вісконті опер, не

збереглося¹, тож дослідження цієї площини творчої біографії митця найчастіше зводяться до аналізу критичних відгуків, фото, переказів очевидців тощо. Відсутність достатньої кількості таких артефактів також пояснює, чому серед досліджень, присвячених Л. Вісконті, домінує його фільмографія — адже це ті твори митця, до яких є можливість повертатися з плином часу. Утім, для розуміння проявів опери як формату у стрічках режисера, варто звернутися також до здійснених ним театральних оперних постановок, аби прослідкувати можливі взаємозв'язки сценічного та кінематографічного спадків режисера.

Протягом 1954–1973 років Л. Вісконті здійснив двадцять оперних постановок². Здебільшого у цьому списку переважають неповторювані твори, утім, наявні виключення, коли звернення до певної опери відбувається кілька разів. Важливо виокремити ці найменування, адже подібні повернення можуть поглибити розуміння щодо оперного світогляду режисера. Припускаємо також, що необхідність кількаразового інтерпретування може свідчити про особливе значення цих опер для Л. Вісконті.

По-перше, це стосується «Трубадура» Дж. Верді, реалізованого у вересні та листопаді 1964 року спершу трупною *Teatro alla Scala* в Большому театрі Москви, згодом — у Лондонській королівській опері, а також «Дона Карлоса» Дж. Верді, поставленого в Лондонській королівській опері у 1958 році та в Римській опері в 1965 році. Іншим виключенням є кількаразове повернення до «Травіати» Дж. Верді: у 1955 році в *Teatro alla Scala* в Мілані з Марією Каллас у партії Віолетти, у 1963 році в *Teatro Nuovo* в Сполето та у 1967 році в Лондонській королівській опері³.

¹¹ Відеозаписи деяких постановок все ж наявні, як-от відеOVERсія «Трубадура» у Лондонській королівській опері, здійснена BBC [118]. Утім, якість відео, його монохромний формат значною мірою впливають на сприйняття постановки та не розкривають усіх її елементів (до прикладу, кольорової гами костюмів та декорацій). Окрім того, можна віднайти якісні відеозаписи пізніших поновлень оперних вистав Л. Вісконті, що здійснені іншими режисерами [115], однак, за наявності оригінальної сценографії, костюмів, ймовірного слідування режисерській постановчій партитурі, у таких версіях важко відділити першопочатковий внесок режисера-постановника від роботи режисера, що займався поновленням.

² З повним списком поставлених Л. Вісконті опер можна ознайомитися в книгах Г. Сервадіо [146, с. 389-397] або ж Г. Бейкона [54, с. 266-269].

³ Щодо особливостей кожної з постановок, спільного й відмінного між ними — див. [133].

Задля окреслення пріоритетної для Л. Вісконті оперної естетики спробуємо систематизувати його сценічний доробок за часом створення оперних текстів, а отже і їхнім стилістичним вектором, та за композиторами, до чийх творів він звертався. Так, з-поміж усіх постановок переважають опери XIX століття ранньоромантичного (4 з 20-ти) та зрілого романтичного (11 з 20-ти) періодів. Двічі Л. Вісконті звертався до музичних драм кінця XVIII століття («Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та «Іфігенія в Тавриді» К. В. Глюка) і стільки ж — до творів початку XX століття («Саломея» та «Кавалер троянди» Р. Штрауса). У доробку режисера наявна лише одна постановка твору його сучасника — світова прем'єра в *Teatro Massimo* в Палермо опери *Il diavolo in giardino* Франко Манніно, композитора та диригента, який, до того ж, був автором музики до кількох фільмів Л. Вісконті. Серед композиторів, опери яких ставив режисер, найбільш значимим за кількістю звернень був Дж. Верді — половина з усіх постановок є його творами. Крім того, у списку налічується по дві опери Г. Доніцетті та Р. Штрауса і по одній Г. Спонтіні, В. Белліні, К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Ф. Манніно та Дж. Пуччіні.

Такий, хоч і дещо узагальнений поділ дозволяє стверджувати, що Л. Вісконті здебільшого концентрується на італійській оперній традиції XIX століття та проявляє особливу зацікавленість постаттю Дж. Верді. Звернення до німецького пізнього романтизму в режисера відбувається крізь постать Ріхарда Штрауса, а до періоду класицизму — через постановки опер В. А. Моцарта та К. В. Глюка. Зауважимо, що такий розподіл може пояснюватися не лише одноосібним вибором Л. Вісконті, а й репертуарною політикою театрів, з якими він працював. Попри це, не відкидаємо гіпотезу щодо наявності особистої зацікавленості митця у погодженні чи відхиленні пропозицій від театрів та ймовірного окреслення власних оперних вподобань через здійснені постановки.

Ці попередні узагальнення стимулюють до подальшого аналізу взаємодії опери із фільмографією Л. Вісконті. Зокрема, варто дослідити, чи пов'язані ті чи ті закономірності сценічних реалізацій оперних творів із залученими до

фільмів цитатами оперних текстів, а також, чи існує хронологічна узгодженість у реалізації театральних постановок і появи фрагментів з них у стрічках режисера.

У тому чи тому варіанті опера проникає в переважну більшість фільмів Л. Вісконті: з-поміж 14-ти повнометражних стрічок митця лиш у *Lo straniero* не простежується така залученість, що може пояснюватися обмеженістю режисера у засобах інтерпретації літературного тексту А. Камю на вимогу вдови письменника чітко слідувати книзі у процесі зйомки [54, с. 205]. В усіх інших стрічках оперність проявлена у кілька різних способів:

- **буквальне зображення сцени з оперної вистави у театрі** («Трубадур» Дж. Верді у *Senso* та «Севільський цирульник» Дж. Россіні в *Le notti bianche*);

- **різноманітні видозміни цитат оперних тем** інструментальними тембрами, вокальними амплуа, способом звучання *on-air* чи *internal*. Це найтипівіший спосіб введення оперності у стрічках Л. Вісконті, що спостерігаємо у цілому ряді фільмів: *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima*, *Il gattopardo*, *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Ludwig*, *Gruppo di famiglia in un interno*, *L'innocente*;

- **у фільмі відсутнє пряме посилення на оперні тексти**, однак в його драматургії проявляються типові оперні колізії та перипетії або ж наратив проковує до паралелей з тими чи тими оперними текстами (*Rocco e i suoi fratelli*, *Vaghe stelle dell'Orsa*).

Варто відзначити суттєву кореляцію стилістичних вподобань Л. Вісконті в опері на сцені та в кіно. Як і в театральних постановках, у фільмах режисера значною мірою проявляються італійські опери XIX ст. — «Травіата» Дж. Верді в *Ossessione* та *Il gattopardo*, «Соннамбула» В. Белліні в *La terra trema*, «Трубадур» Дж. Верді в *Senso*, «Севільський цирульник» Дж. Россіні в *Le notti bianche*. Окрім цього, у творчості режисера помітна зміна вектору від італійської до німецькомовної традиції разом із появою «німецької трилогії», в якій активно залучаються фрагменти з музичних драм Р. Вагнера та оперети Ф. Легара. В останніх двох стрічках Л. Вісконті (*Gruppo di famiglia in un interno*

та *L'innocente*) звучать арії В. А. Моцарта та К. В. Глюка, що позначають звернення режисера до класицистичної естетики. Тож, як у театрі, так і в кіно Л. Вісконті знаходиться у єдиній естетичній оперній парадигмі з домінуючим впливом італійської романтичної опери з перевагою текстів Дж. Верді та періодичними зверненнями до пізньоромантичної німецько-австрійської традиції, а також до творів другої половини XVIII ст.

Попри естетичну спільність оперності в кіно та театрі, в хронологічних межах важко простежити закономірні зв'язки. Безумовно, частина оперних текстів, що були поставлені режисером на сцені, так чи так проявилися і в кіно. І навпаки — залучені у кіно цитати передували майбутнім постановкам цих опер у театрі. Однак, прямої відповідності та можливих впливів одного медіума на інший через паралельну роботу над ними не спостерігається. Утім, у загальній кінематографічній спадщині помітна чітка хронологічна закономірність, що уможливлює один із варіантів систематизації фільмографії Л. Вісконті:

- перший період (1943–1963), основний вектор — італійська опера XIX ст., зрілоромантична та ранньоромантична;
- другий період (1965–1973), основний вектор — німецько-австрійська пізньоромантична музика;
- третій період (1974–1976), початок якого співпадає із першим діагностованим у Л. Вісконті інсультом, основний вектор — класицистична оперна традиція.

Характерно, що сам режисер висловлювався критично до можливих фільмувань опер. Його позиція стверджувалася тим, що опера вимагає певних театральних умов, виключно в яких вона може відбуватися: наявність публіки, дистанція до сцени, гра оркестру, зрештою, нерв та магія живого виконання, що завжди має свої умовності, які забезпечують баланс оперної постановки, зокрема, поділ на картини опусканням завіси чи на дії антрактом [83]. Звідси можна припустити, що долучення опери до кінематографа у Л. Вісконті

відбувається не як ілюстрація, а як значно глибша взаємодія, що провокує до розширення дискурсивного потенціалу того чи того фільму.

Розгляньмо детальніше кожен зі способів проникнення оперності, актуальних для фільмографії режисера. Найочевиднішим з них є **буквальне зображення сцени з опери у фільмі**. Так, у Л. Вісконті така робота з оперним текстом проявляється у двох хронологічно послідовних стрічках: *Senso* (1954) та *Le notti bianche* (1957).

Senso є адаптацією однойменної повісті Камілло Бойто. В основі сюжету — реальні історичні події часів окупації італійського регіону Венето військами Австрійської імперії, зокрема, другої битви при Кустоці. На цьому тлі розгортається мелодраматична історія стосунків італійської графині Лівії Серп'єрі (Аліда Валлі) та австрійського лейтенанта Франца Малера (Фарлі Грейнджер).

У фільмі разом із початковими титрами в кадрі демонструється уривок зі сценічної постановки опери «Трубадур» Дж. Верді [00:00:00–00:04:18]. Ракурс обрано таким чином, що на перший погляд цей фрагмент видається типовою екранізацією оперної вистави — кадр окреслює виключно простір сцени, без демонстрації оркестрової ями чи публіки. Коли Манріко разом із хором воїнів закликає до повстання на захист честі Азучени, яку він вважає своєю матір'ю (арія *Di quella pira* та хор *Al'armi*), камера слідкує за його рухом углиб сцени, панорамує швидкі кроки героя до авансцени, а різке підняття Манріко шпаги догори дає поштовх до продовження панорами в бік глядацької зали. У кадрі з'являється зала венеційського *Teatro La Fenice*, у партері якого знаходяться австрійські офіцери. Серед глядачів поширюються листівки із кольорами прапора незалежної Італії і, зрештою, лунають революційні заклики з вимогою звільнення Венеції від австрійців. Таким чином, оперний сюжет буквально втручається та впливає на розвиток подальшого наративу фільму, що підкреслюється афродансами візуального модусу.

Тож, у цьому випадку початковий епізод стрічки вийшов за рамки буквального цитування оперної постановки. «Трубадур» від початку фільму

проникає в кінематографічний простір і змінює його. Революція починається не із народного повстання, а саме зі сценічного заклику, який провокує наступні події. Протистояння італійців та австрійців окреслює зовнішній конфлікт усієї стрічки, який також відтворено в музиці: на противагу опері Дж. Верді, що залучена як *diegetic music*, *nondiegetic* звучить Сьома симфонія А. Брукнера.

Дещо складнішою є організація опери в стрічці *Le notti bianche*, екранізації повісті Ф. Достоевського. У Л. Вісконті дія переноситься в часи після Другої світової війни в італійське містечко Ліворно. Тут головний герой Маріо (Марчелло Мاستроянні) зустрічає дівчину Наталію (Марія Шелл), яка щонаочі чекає на свого коханого. Героїня розповідає свою історію Маріо. Її покинули батьки, тож вона живе із майже незрячою бабусею (Марчелла Ровена). Якось в будинку бабусі зупинився орендар (Жан Маре), в якого закохалася Наталія. Невдовзі чоловік був вимушений їхати з міста, однак пообіцяв повернутися за рік. Тож, дівчина щонаочі безрезультатно чекає на його прибуття. Маріо заспокоює Наталію, кажучи, що орендар мусить бути вже в місті, та обіцяє знайти його і передати записку від дівчини, але так і не виконує цього. Зрештою, після кількох зустрічей Маріо зізнається в почуттях до Наталії, що видаються взаємними, однак, впізнавши у темряві постать орендаря, героїня залишає Маріо на самоті.

Опера залучена до фільму в єдиному короткому епізоді [00:37:44–00:39:50], однак, стає ключем для інтерпретації цілої стрічки. Цей епізод можна поділити на три короткі сцени. У першій орендар пропонує Наталії разом з бабусею похід до опери на «Севільського цирульника» Дж. Россіні, на що старенька реагує із захватом та навіть наспівує фрагмент з каватини Розіни *Una voce poco fa*. Прикметно, що сюжет опери вже на цьому рівні наводить на думки про паралелі зі змістом стрічки, адже Наталія, як і Розіна, живе разом зі старою доглядальницею (в опері — це лікар Бартоло). Однак, бабуся приміряє на себе амплу молодої героїні опери, а не її доглядальника, що створює ефект

комічності. При цьому вона обирає для співу останню строфу каватини¹, ніби натякаючи на те, що може стати на заваді у закоханих. Друга сцена супроводжується фрагментом увертюри до «Севільського цирульника» та демонструє прохід героїв до глядацької зали.

У третій сцені відбувається зближення закоханих в ложі оперного театру. Власне, в об'єктив потрапляють лише публіка та герої фільму, а оперна дія усвідомлюється лише завдяки *offscreen music*. Важливим видається обраний музичний фрагмент, який дозволяє екстраполювати події опери на дію фільму: звучить дует Фігаро та Розіни *Dunque io son...tu non m'inganni?* (Отже це я... ти не обдуриш мене?) з другої картини першої дії. У цьому фрагменті Розіна вперше зізнається у своєму коханні до таємничого Ліндора, що насправді був графом Альмавівою, натомість Фігаро закликає її написати листа, який він передасть коханому дівчини. Тож, оперний сюжет надає паралель до розгортання наративу фільму і утворює кількарівневе нашарування. Відвідування опери відбувається у часопросторі спогадів дівчини, якими вона ділиться з Маріо, однак дует Фігаро та Розіни розширює кінематографічний часопростір і водночас поєднує спогади із часом основного наративу. Так, паралелі Розіна–Наталія та Бартоло–бабуся оприявнюються у спогадах дівчини, тим часом зізнання Фігаро–Маріо у коханні до незнайомця апелює до основного розгортання дії. Демонстрований оперний спектакль ніби «розчиняється» у стрічці: дует обривається на моменті передачі Розіною листа Ліндору, натомість ця сюжетна лінія переходить з оперного до кінематографічного простору в епізоді пропозиції Маріо передати листа орендарю.

Таким чином, в обох випадках прямої демонстрації оперної постановки у фільмах Л. Вісконті оперні тексти закладені у стрічку на рівні драматургії: у *Senso* «Трубадур» безпосередньо впливає на розвиток зовнішнього конфлікту, задаючи від початку динамічну інтенцію зі сцени до глядацької зали, натомість

¹ «Ma se mi toccano dov'è il mio debole, sarò una vipera, e cento trappole prima di cedere farò giocare» (Але якщо вони торкнуться мого слабкого місця, я стану гадюкою, і сотню пасток розставлю, перш ніж піддамся).

у *Le notti bianche*, оперний сюжет стає паралельним наративом до стрічки, дозволяє глибше розкрити взаємозв'язки між персонажами та певною мірою знизити патос сентиментальної повісті Ф. Достоєвського введенням комічного.

Прийом паралельного наративу, введеного оперою, наявний у фільмографії Л. Вісконті і в тих стрічках, де так чи так присутні **різноманітні видозміни цитат оперних тем**. Подібне зустрічаємо вже в повнометражному дебюті режисера — *Ossessione* (1943). Сюжет фільму пронизаний численними тонкими натяками на паралелі з «Травіатою» Дж. Верді. Палке кохання двох молодих людей — Джованні і Джіно у Л. Вісконті руйнує Брагано, а у Дж. Верді — Жорж Жермон. Як Альфред, так і Джіно відмовляються від грошей жінок. Джованна, так само, як Віолетта в момент розлуки дарує коханому кулон на пам'ять. Завершується доля обох героїнь «неестетичною» смертю, зображеною доволі натуралістично.

Ключовою музичною темою в стрічці стає арія Жоржа Жермона *Di Provenza* з другої дії «Травіати». Вона обирається режисером для характеристики Брагано. В опері ця арія з'являється під час розмови Жермонів, батька й сина, коли Жорж вмовляє сина покинути Віолетту і повернутись у родинне коло. Він аргументує неможливість кохання Альфреда і Віолетти загрозою щастю дочки, проявляючи себе водночас шляхетним люблячим батьком та руйнівником справжнього кохання. Музика арії Жермона стає основою для образу Брагано. Закріплюючи її саме за героєм, Вісконті надає цій вердієвській темі функції лейтмотиву, що передбачає можливість провести паралелі із образом персонажа опери. Брагано, на противагу Жермону не має шляхетного походження, він лише дрібний торговець, але показово вдає із себе аристократа. Спільним для обох героїв є те, що вони стають на перепоні молодому коханню, щоправда, керуючись різними мотивами. У Жермона — це любов до дочки і високе поняття честі, у Брагано — бажання володіти молодою дружиною.

Залучений до фільму, цей музичний матеріал набуває пародійних рис через невідповідність Браґано загальноприйнятим уявленням про героя, що виконує цю арію [00:51:03–00:53:57]. Цей ефект посилюється і тоді, коли тема Жермона звучить *diegetic* тембром губної гармошки, ніби насмішка над героєм стрічки [00:27:14–00:28:00].

Оперний контекст проникає і в другу неореалістичну стрічку Л. Вісконті *La terra trema* (1948), попри те, що притаманний цьому напряму підхід до зйомок (фільмування виключно в природних умовах без використання павільйонів, залучення непрофесійних акторів, намагання показати життя «таким, як воно є» тощо), на перший погляд видається чужорідним оперності. Л. Вісконті використовує прийом, вже випробуваний в *Ossessione*. Класичні та, зокрема, оперні теми вплітаються у повсякденність рибалок сицилійського селища Ачі Трецца. Наприклад, однією з кульмінацій фільму є сцена, де сімейство рибалок радісно чистить свій перший великий улов, відтепер бідність їм більше не загрожує. Всю сцену супроводжує *diegetic* тема кларнета. Це музика із «Сомнамбули» В. Белліні — арія Аміні *Ah! Non credea mirartii* з другої дії опери. Зневірена беллінієвська героїня співає до квітки, яку хотіла подарувати коханому Ельвіно, утім вона швидко зів'яла, наче кохання¹. Таким чином, вербальний текст, що стоїть за музичною темою дозволяє зрозуміти, що щастя героїв швидкоплинне, а музика гранично загострює драматичність цього епізоду фільму [00:59:10–01:01:27].

Цитування оперного матеріалу з різноманітними його видозмінами — один із найпоширеніших способів роботи Л. Вісконті з музичним модусом у фільмах та проявляється протягом усієї фільмографії режисера. Утім, приклади вже двох перших фільмів розкривають основні принципи таких цитувань, що повторюються і в наступних стрічках митця. Зокрема, це викривлена, часто пародійна робота із усталеними оперними амплуа (Браґано—

¹ «Ah! non credea mirarti sì presto estinto, o fiore; Passasti al par d'amore, che un giorno solo, che un giorno sol durò» (Ах, не думала я, о квітко, що так швидко ти згаснеш; Ти минула, як кохання, що тривало лише один день).

Жермон в *Ossessione*, бабуся–Розіна в *Le notti bianche*, Костянтин–Ізольда в *La caduta degli dei*), звучання оперних фрагментів видозміненими тембрами та найчастіше *diegetic*, що зумовлює присутність оперного контексту в середовищі героїв фільмів (губна гармошка в *Ossessione*, кларнет в *La terra trema*, духовий оркестр і орган в *Il gattopardo*, струнний ансамбль в *Morte a Venezia* тощо). Окрім того, фрагменти з опер дозволяють вийти за межі лінійного наративу стрічки та дають ширші можливості для інтерпретації різноманітних мультимодальних нашарувань у фільмах.

Більш складним способом роботи з оперністю видається той, в якому режисер **не залучає прямих посилань оперних текстів**, однак на тих чи тих рівнях глядач може вибудувати наявні паралелі. Як вже зазначалося вище, таких стрічок у фільмографії Л. Вісконті лише дві: *Rocco e i suoi Fratelli* (1960) та *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965).

Стрічка *Rocco e i suoi fratelli* розповідає про життя сім'ї Паронді — матері та п'ятьох братів, — що із бідного аграрного Півдня Італії прибули до промислового Мілану в пошуках кращої долі. З плином часу кожен знаходить своє місце в Мілані. Справжнім хобі двох з братів, Рокко (Ален Делон) та Сімоне (Ренато Сальваторі), стає бокс. Борються вони один з одним не лише на рингу, а й у реальному житті, коли закохуються в одну дівчину — Надю (Анні Жирардо).

Сімоне та Рокко — антиподи. Велике місто псує Сімоне, він піддається на приманки славою, доступністю випивки, розваг та жінок. Надя — повія, тому він бачить у ній перш за все сексуальний об'єкт, що його намагається тримати біля себе різними подарунками. Саме бажання утримувати біля себе Надю вводить Сімоне в борги та змушує вдаватись до крадіжок. У Рокко ж Мілан викликає дискомфорт. Він прагне повернутися в рідні краї, на Південь Італії. Кохання до Наді зароджується в нього після того, як він дізнається її історію поневірянь, він їй співчуває. Перед Рокко стоїть моральний вибір між коханням до жінки та братньою любов'ю, і він, зрештою, обирає останнє.

Надя не готова підкорятися тваринним інстинктам Сімоні. Вона проявляє себе жінкою, вільною у виборі кохання. Ревнощі Сімоні сягають апогею, коли він розуміє, що Надя знову займається проституцією. Він слідує за дівчиною та зізнається їй у коханні, вона ж у відповідь висловлює свою ненависть до нього. Після цього Сімоні дістає ножа та вбиває Надю.

Рокко із сім'єю святкує перемогу в боксерському поєдинку. На святкування приходить Сімоні та зізнається Рокко у вбивстві Наді. Один з братів, Чіро, повідомляє про скоєне поліцію, і Сімоні затримують.

Цей сюжет є своєрідним ідейним продовженням неореалістичного періоду творчості Вісконті та ніби відтворює життя сімейства Валастро із *La terra trema* у середовищі індустріального міста Півночі Італії. Зовнішній конфлікт *Rocco e i suoi fratelli*, як і в попередніх неореалістичних стрічках Л. Вісконті, — соціальний. Режисер аналізує проблему асиміляції бідних селян у мегаполісах, їхню боротьбу за місце під сонцем та протиставляє цій боротьбі любов до рідної землі та традицій.

Внутрішній конфлікт стрічки полягає у протистоянні двох братів — Рокко та Сімоні. Вони борються за одну дівчину — Надю. Навколо цього конфлікту розгортається типово оперна колізія — у Рокко відбувається боротьба почуттів до Наді та стосунків із братом. В опері дуже часто подібний конфлікт відбувається між батьками та дітьми, тобто колізія полягатиме у виборі між коханням та родинними почуттями. При чому герої опер, на противагу персонажам фільму Л. Вісконті, найчастіше обирають кохання. Наприклад, в Аїді стоїть вибір між вірністю батькові, ефіопському царю Амонасро, та коханням до ідейного супротивника — єгипетського воєначальника Радамеса («Аїда» Дж. Верді); Альфред відмовляється слідувати пораді Жоржа Жермона повернутися в Прованс та вирушає на бал до Флори, щоб зустріти Віолетту («Травіата» Дж. Верді); Хозе обіцяє Мікаелі навідати свою хвору матір, але натомість вирушає на пошуки Кармен («Кармен» Ж. Бізе).

Любовний трикутник у фільмі також відсилає до оперного жанру, адже в багатьох операх колізії, перипетії та інтриги існують саме завдяки наявності любовних трикутників. Типові трикутники: Белькорє—Адіна—Неморіно («Любовний напій» Г. Доніцетті), Аїда—Радамес—Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Хозе—Кармен—Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе) тощо.

Композиція фільму дуже чітка: стрічка складається із двох серій, що поділені на епізоди. Кожен епізод носить назву імені одного з братів: «Вінченцо», «Сімонє», «Рокко» та «Чіро». Ім'я найменшого брата Луки не фігурує серед назв, функція цього брата зводиться до розповіді в епілозі про подальші долі героїв. Передують основним епізодам пролог — прибуття родини до Мілану. Початкові титри фільму супроводжуються темою рідного краю: пісня *Raese mia* виконується південноіталійським діалектом.

Тож, такий композиційний поділ подібний до структури оперного твору: дві серії відповідатимуть двом діям, кожен з епізодів — картина, присутні пролог та епілог, а також увертюра.

Аудіальну частину фільму складає музика, написана Ніно Ротою. Невдовзі після прем'єри фільму була випущена платівка офіційного саундтреку, де зазначені програмні назви музичних композицій фільму [138]. Наявна у стрічці лейтмотивна система працює за законами оперного твору, адже не просто ілюструє того чи того персонажа, а розкриває підтексти, дозволяє усвідомити характер персонажів та мотиви їхніх вчинків. Пісня, яку співає Рокко при першій зустрічі з Надею (*Maria dunata che bella signora questa* / Яка красива ця жінка), «озвучує» його думки про дівчину. І хоча брати й звертають увагу на його спів, та все ж вони не переймаються змістом пісні. Такий прийом «думок в голос» — також типово оперний, адже персонажі опери, співаючи арії про свої почуття, промовляють їх до себе та до глядачів. Часто інші персонажі, що можуть одночасно з ними знаходитись на сцені, не «чують» цього співу.

Тож, на рівні композиції, типових елементів наративу а також принципів залучення аудіального модусу стрічка *Rocco e i suoi fratelli* має багато

спільного із драматургічними особливостями оперного твору. Крім того, Г. Бейкон проводить паралель із конкретною оперою — «Кармен» Ж. Бізе [54, с. 110-111]. Щоправда, він приходить до такого висновку лише через зіставлення сцени вбивства Наді у фільмі із фіналом опери. В обох випадках дівчину зарізає ревнивець, при чому це вбивство відбувається під час бою суперника — третього учасника любовного трикутника. Якщо ж співставити наратив та композицію фільму із наративом та композицією опери «Кармен» Жоржа Бізе, паралелей буде значно більше.

По-перше, головні персонажі опери мають своїх відповідників у фільмі. Фатальна жінка Кармен — у фільмі Надя, ревнивець Хозе — Сімоне, тореадор Ескамільйо — боксер Рокко, Мікаела, яка постійно приносить звістки від матері, — власне мати братів.

По-друге, чотири епізоди фільму відповідають чотирьом діям опери. У першому епізоді, як і в першій дії, відбувається зустріч Героя (Сімоне–Хозе) із Героїнею (Надя–Кармен); другий епізод та друга дія — падіння Героя через кохання (крадіжка Сімоне, дезертирство Хозе); третя дія/епізод — новий роман Героїні із зіркою боїв (боксер Рокко, тореадор Ескамільйо), ревності Героя; врешті, заключна дія/епізод — вбивство Героєм Героїні, в той час як відбувається бій на арені.

По-третє, у фіналі фільму Н. Рота супроводжує сцену вбивства Наді темою *Il delitto di Simone* (Злочин Сімоне) [02:29:19–02:29:52], яка в своїй кульмінації є алюзією на мотив, що звучить наприкінці опери в момент вбивства Кармен.

Зрештою, можна стверджувати, що відсутність прямих оперних посилань у фільмах Л. Вісконті не обмежує режисера в тому, аби обирати для основи наративу та створення паралельного стрічці контексту оперні тексти, що рельєфно проявляється в *Rocco e i suoi fratelli*. Утім, на відміну від цієї стрічки, у *Vaghe stelle dell'Orsa* важко окреслити композиційну подібність до оперного твору, оскільки у фільмі відсутній поділ на серії та епізоди, що могло

би вказувати на подібність до кількох дій чи картин опери. Оповідь видається лінійною, події «перетікають» одна в одну.

У центрі сюжету стрічки — сім'я італійки Сандри (Клаудія Кардінале) та британця Ендрю (Майкл Крейг), які живуть у Парижі. Вони вирушають в Італію, в рідний будинок Сандри, задля того, щоб передати в користування громади сад покійного батька головної героїні, який загинув в Освенцимі під час Другої світової війни. Тут вони зустрічаються із матір'ю Сандри (Марі Белль), яка тепер одружена з адвокатом Джіралдіні (Ренцо Річчі). Також в будинку батька живе брат Сандри, Джанні. Джанні розповідає Ендрю про те, наскільки вони з сестрою були близькими. Таємно від Ендрю Сандра та Джанні зустрічаються всередині водонапірної башти, Джанні забирає в сестри обручку і просить прочитати написаний ним роман. В романі Джанні описав інцестуальні зв'язки із Сандрою, що дало йому змогу шантажувати сестру публікацією цього роману на загальне задля того, щоб вона знову була з ним. Окрім того, брат із сестрою обговорюють свої підозри щодо того, що саме Джіралдіні, співпрацюючи з нацистами, вплинув на вбивство батька, аби бути з їхньою матір'ю. Тож, ще однією причиною для об'єднання стає повстання проти матері та вітчима. На спільній вечері Джіралдіні звинувачує Сандру та Джанні в інцестуальному зв'язку, Ендрю, дізнавшись це, їде з Італії. Джанні робить спробу зґвалтувати Сандру та, не маючи змоги повернути до себе сестру, закінчує життя самогубством.

Кінематографічний наратив провокує до прямої сюжетної паралелі з різними версіями міту про Електру, на що неодноразово вказували як критики, так і дослідники творчості Л. Вісконті [146, с. 304; 113; 104]. Вочевидь, неможливо однозначно стверджувати у стрічці пряме посилання до опери Р. Штрауса, оскільки цей наратив хоч і з різними акцентами спільний для трагедій Есхіла, Софокла та Евріпіда, що лягли в основу «Електри» австрійського композитора. Однак, можемо лише припустити, що цей оперний твір міг стати однією із версій міту, що був залучений до *Vaghe stelle dell'Orsa*. Утім, без наявності інших чинників (музичні цитати, прямі референси на

сценічні реалізації) така гіпотеза не дозволяє наполягати на проявленні оперного у цій стрічці крізь творчість Р. Штрауса.

Натомість, у фільмі простежуються сюжетні паралелі із музичними драмами Р. Вагнера. Найбільш очевидна з них — інцестуальні стосунки, подібні до другої частини тетралогії «Перстень нібелунга», опери «Валькірія»¹. У ній Зіgmунд та Зіglінда, батьки Зіgfріда, також були рідними братом та сестрою. До того ж, посилення саме на тетралогію Р. Вагнера у фільмі підкреслюється в епізоді зустрічі Джанні та Сандри на водонапірній башті, коли Джанні відбирає перстень в Сандри. Передача персня акцентується візуальним модусом, адже дотики рук, зісковзування обручки із пальця Сандри на палець Джанні знято крупним планом. В цьому фрагменті також присутня сюжетна паралель із тетралогією, адже в останній її частині, «Загибелі богів», Зіgfрід викрадає перстень у Брунгільди.

Щобільше, тип лейтмотивної системи, наявний у фільмі, виходить за межі усталеного в кінематографі закріплення теми за візуальним образом, натомість, позначає символи, ключовим з яких стає символ часу. Так, аудіальний супровід цілої стрічки здійснено єдиним твором — «Прелюдією, хоралом та фугою» (FWV 21) Сезара Франка. При цьому «Прелюдія» з'являється в контексті згадок героїв про минуле, «Хорал» маркує позачасовий вимір небуття, а «Фуга», що звучить тільки в найбільш кульмінаційному моменті спроби зґвалтування Джанні Сандри, позначає теперішнє «тут і зараз», від якого залежить майбутнє (про яке, до речі, в стрічці не йдеться). Таким чином, лейтмотиви проявляються у стрічці значно складніше, аніж у спосіб буквального позначення візуального ряду музичними темами, яке призводить до ідейних тавтологій та підпорядкуванню музики зображенню, що критикувалося Т. Адорно та Г. Айслером [49, с. 2-3]. Натомість, Л. Вісконті, закріплюючи теми С. Франка за різними проявами символу часу, за допомогою лейтмотивної системи розширює наявні у стрічці контексти і діє

¹ Про таку подібність пише, зокрема, А. Ігелська [104].

у подібний спосіб, в який за допомогою лейтмотивної системи утворюються ідейні нашарування в музичних драмах Р. Вагнера.

Отже, у фільмі *Vaghe stelle dell'Orsa* залучення оперності видається не таким очевидним, як, приміром, в *Rocco e i suoi fratelli*. Оперні референси проявляється тут не як спосіб цілісного рішення стрічки, а лише на рівні певних елементів, що покликані акцентувати символічні виміри кінематографічного нарративу. Зокрема, для цієї стрічки характерне уподібнення деяких сцен до сюжету опери Р. Вагнера та водночас використання способу роботи з лейтмотивною системою за взірцем музичних драм німецького композитора.

Зрештою, кінематографічний спадок Л. Вісконті тісно переплітається з простором опери. Режисер використовує оперні сюжети, принципи композиції та розвитку задля ширших інтерпретаційних можливостей своїх стрічок, тож, фрагменти з опер стають одним із важливих смислових потенціалів для усієї кінотворчості митця.

Очевидно, що опера в кіно й до сьогодні залишається тим інструментом, що здатен посилити ключові ідеї та створити *added value* у такий спосіб, аби суть побаченого, поєднуючись із почутим у фільмі дозволяли глядачеві за допомогою певних джерел знань (за Дж. Вільдфоєр) створювати контекстуальні інтерпретації стрічок. Одним із таких фільмів є стрічка італійської режисерки Аліче Рорвахер *La chimera*, світова прем'єра якої відбулася в Каннах у 2023 році в межах основної конкурсної програми фестивалю.

*La chimera*¹ — чверта повнометражна робота режисерки, що дозволяє говорити про типові риси стилю А. Рорвахер: слідування нарративам міту та

¹ Стрічка А. Рорвахер розкриває історію англієця Артура (Джош О'Коннор), який на початку 1980-х приїздить у центральну Італію аби займатися чорною археологією — розкривати етрусські поховання та нелегально їх продавати. Фільм починається зі сцени приїзду героя у невелике італійське поселення, очевидно, після відбуття покарання у в'язниці. Тут він зустрічає компанію своїх спільників — групу людей, що називають себе *Tombaroli* (буквально з італійської — розкрадачі гробниць). Артур стає цінним для них, оскільки має надприродні властивості точно визначати місце ймовірного поховання, а отже знаходити особливо цінні скарби. Крім того, герой постійно бачить у видіннях свою кохану Беньяміну, яка померла, однак, Артур намагається її відшукати в загробному світі за допомогою своїх надздібностей. У стрічці

байок, демонстрація реального «нетуристичного» життя Італії, залучення непрофесійних акторів тощо. У цьому одразу помічаємо подібність до ранніх, неореалістичних фільмів Л. Вісконті. Через вищеперелічені ознаки, зокрема, критики згадували *La terra trema* у текстах, присвячених попередньому фільму А. Рорвахер *Lazzaro felice* [137]. *La chimera* також працює з різноманітним італійським кінематографічним спадком, зокрема, із фільмами Л. Вісконті, однак, у більшості критичних та аналітичних відгуків на стрічку відсутні згадки про прямі паралелі з творчістю митця.

Основний наратив стрічки суттєво ускладнений нашаруванням контекстів, що проявляються на різних рівнях: сценарному, візуальному та аудіальному. Перш за все, оповідь будується навколо найдавніших поселень на території сучасної Італії — цивілізації етрусків, що заселяли півострів від 1000 до 80-х рр. до н. е. Згодом ці поселення були завойовані та асимільовані римлянами. Такі хронологічні межі співпадають із розквітом поселень Давньої Греції, тож, етруски взаємодіяли з греками як економічно, обмінюючись продовольством через морські шляхи, так і культурно — міти та певні артефакти культурного надбання грецьких полісів (кераміка, скульптури тощо) проникали і в етрусський культурний простір. Ця дифузія проявлена і в стрічці А. Рорвахер, де одним із символів стає червона нитка Аріадни, що вивела

присутня лінія стосунків героя із матір'ю коханої, пані Флорою (Ізабелла Росселліні), та її служницею та ученицею співів Італією (Кароль Дуарте). Пані Флора не вірить у смерть доньки та постійно уявляє її повернення, натомість Італія користується важким фізичним та ментальним станом господині маєтку, аби мати можливість проживати там разом зі своїми двома дітьми.

У другій частині стрічки герой віднаходить раніше невідомий етрусський храм, в якому зберігалася скульптура богині, що стоїть поруч з пантерою із рибиною в руках. Tombaroli відбивають статуї голову, аби мати можливість зручно винести її з-під землі. Артур вступає з ними в суперечку, адже розуміє естетичну цінність знахідки. В цей час група людей від Спартако (арт-дилерки, якій чорні археологи збували свої знахідки), прикидаючись поліцією, виманюють з розкопок Tombaroli, після чого самотійно забирають скарби. В Артура та його співників все ж залишається голова богині, яку вони пропонують викупити Спартако, тим самим в разі збільшити вартість цілісної фігури. Зустріч Tombaroli з дилеркою відбувається на приватній яхті, тож, після демонстрації голови богині, Артур кидає її у воду, оскільки вона не створена для людських очей.

У фіналі фільму Артур після тривалої відсутності повертається до містечка, його житло, невелику хижу з дошок, шиферу та фанери, зносять. Натомість Італія створила сквот на закинутій залізничній станції, де люди можуть жити спільноту. Герой залишається там ночувати, однак зранку таємно йде виконувати чергове замовлення з пошуку гробниці. Знайшовши підземний хід, люди Спартако пропонують Артуру спуститися першому, після чого ґрунт засипається. Герой проходить далі тунелем та натрапляє на червону нитку, яка виводить його на поверхню. Там він, зрештою, зустрічає Беняміну.

критського героя Тесея з лабіринту Мінотавра, а також посилення до міту про Орфея, який спускався до світу мертвих у пошуках померлої коханої Евридіки.

Міт про Орфея у стрічці підкреслюється цитуванням фрагментів з опери К. Монтеверді. Творчість композитора, крім того, створює посилення до історії Італії межі XVI-XVII ст. — періоду найбільш значних відкриттів етрусської цивілізації. Сама назва фільму є амбівалентною: вона водночас відсилає глядача до метафоричного трактування слова «химера» як сильного прагнення чогось примарного, так і до більш конкретного образу — мітичної істоти з головами лева та кози і хвостом змії [75]. Власне, скульптура Химери — одна з найвидатніших пам'яток етрусської цивілізації, що була відкрита у 1553 році в місті Ареццо під час правління Козімо I Медічі та стала символом його влади [73].

Окреме місце у *La chimera* займає звернення до кінематографічного контексту минулого. Найперше, це помітно на технічному рівні — зйомка відбувалася на два типи плівок, 35 мм та 16 мм, що побутували у кінопрокатній та побутовій сфері використання відповідно [46]. Окрім цього, у фільмі наявні безпосередні звернення до певних стрічок. Сама режисерка називає та аргументує спосіб появи у своїй стрічці кількох з них: це серія фільмів про Індіану Джонса (що проявляється в виборі теми чорної археології), *Roma* Федеріко Фелліні (через подібність сцен зникнення фресок), *Viaggio in Italia* Роберто Росселліні з Інгрід Бергман в головній ролі (вибір локації у Черветере — одному з найбільших поховань етрусків, а також залучення Ізабелли Росселліні — доньки режисера та акторки фільму) та *Accattone* Паоло Пазоліні (режисерка надихалася способом розкриття головного героя) [116].

Утім, окрім зазначених режисеркою стрічок можна простежити також посилення до кінотворчості Л. Вісконті. Найперше, зображення «справжньої Італії»¹ вказує на натхнення А. Рорвахер напрямом неореалізму, до якого, утім входили і вказані нею режисери Р. Росселліні та Ф. Фелліні. Крім того,

¹ Проблема розкрадання стародавніх поховань справді часто підіймається у новинних заголовках італійських медіа та є поширеним типом злочинності в країні [154].

залучення на головну роль британської зірки кіно та серіалів наводить на думки про знакові стрічки Л. Вісконті — *Il gattopardo* та *Gruppo di famiglia in un interno* — головну роль в яких виконав голлівудський актор Берт Ланкастер¹.

Інші подібності видаються більш точними та проявляються через аудіальну складову. У стрічці звучить арія В. А. Моцарта *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, що відіграє ключову функцію у формуванні взаємозв'язків Конрада та Професора у *Gruppo di famiglia in un interno*, і схожим чином працює в *La chimera* під час встановлення між Артуром та Італією невербальної комунікації [00:54:45–00:55:30]. Окрім цього, цитата В. А. Моцарта вказує і на сюжетну подібність цих стрічок: у Л. Вісконті руйнація усталеного життя Професора відбувається після затоплення його квартири новими сусідами, натомість у стрічці А. Рорвахер перша поява арії поєднується із намаганням Італії віднайти усі місця протікання в маєтку пані Флори після дощу [00:41:22–00:44:58]. Таким чином, стрічки також об'єднує тема занепаду поколінь: у Л. Вісконті — під тиском іншого, що приходить зовні, у А. Рорвахер, натомість, — це природний процес. Також у *La chimera* цитується хор з другої картини другої дії «Травіати» Дж. Верді *Noi siamo zingarelle* у виконанні духового оркестру під час вуличного святкування, подібно до аналогічного звучання цієї теми в *Il gattopardo*. В обох випадках цитата стає частиною вуличної святкової процесуальності та демонструє ґрунтовне вкорінення опери у традиції італійців. Тож, ці дві залучені музичні теми стверджують думку про опору саме на зазначені фільми Л. Вісконті.

Прояв оперності у *La chimera* через використання тем з «Орфея» К. Монтевереді відображається на структуротворчому рівні стрічки. Так, вже від початку разом із початковими титрами звучить Токата з «Орфея» К. Монтеверді, в якій, нагадаємо, наявна аудіальна емблема роду мантуанських герцогів Гонзага. На противагу типовому властивому автентичній текстовій версії триразовому проведенню, у стрічці ця тема звучить лише двічі

¹ На цю подібність вказували й критики, зокрема, П. Гаммонд [97].

[00:06:32–00:07:32]. Разом із музикою у візуальному модусі з'являються зображення з етрусських поховань, де герої танцюють та грають на музичних інструментах. Таке поєднання аудіального та візуального модусів одразу нашаровує різні рівні культурно-історичних контекстів Італії, про які йдеться у стрічці: основний наратив, що відбувається у 1980-х (перше проведення теми супроводжує візуальний ряд потяга, в якому їде Артур); тему незаконних розкопок етрусських поховань; проникнення давньогрецьких мітів до етруської культури (зокрема, міту про Орфея); час найзначніших археологічних відкриттів цивілізації етрусків.

Подальшим появам музики з «Орфея» у стрічці характерна хронологічна відповідність послідовності цих тем в оперному першоджерелі. До того ж, до фільму залучені виключно інструментальні фрагменти, що передують основним діям опери: Ритурнель з Прологу [00:16:15–00:17:10], Синфонії до III [00:24:12–00:24:58] та V [01:58:07–01:58:54] дій. При цьому, кожна з цих тем розкриває ймовірні сюжетні паралелі з «Орфеєм» у подальшому наративі стрічки. Так, тема Ритурнелю поєднується з пасторальними зображеннями маєтку пані Флори, до того ж, у вербальному ряді йдеться про бажання Італії співати попри відсутність музичних здібностей¹. Синфонія до III дії, в якій Орфей спускається до Аїду, звучить перед рішенням Артура повернутися до незаконної археологічної діяльності, що метафорично утотожнюється з переходом до царства мертвих. Зрештою, Синфонія до V дії передуює поверненню Орфея до Фрікії після невдачі в Аїді та подальшій обіцянці Аполлона возз'єднатися з коханою Евридікою на небесах. У фільмі ж Артур, похований заживо, віднаходить шлях до єдності з Бен'яміною.

Тож, візуальний та вербальний модуси стрічки доповнюють та конкретизують значення цитованих оперних тем, утворюючи точні паралелі з сюжетом К. Монтеверді, а точна відповідність наявних цитат послідовності наративу опери структурує композицію цілої стрічки, умовно розділяючи

¹ Нагадаємо, що Ритурнель у творі К. Монтеверді стає лейттемою Музики, яка супроводжує Орфея і передуює пасторалі в I дії опери, а також кілька разів з'являється протягом усіх п'яти актів.

епізоди інструментальними вступами, подібно до такого ж принципу в «Орфеї».

Особливості постановочного рішення також сприяють усвідомленню цього кінотексту крізь призму опери та античної трагедії. При цьому, така амбівалентність видається природною у зв'язку з зіставленням у стрічці різноманітних культурних та часових зрізів італійського простору. Так, на одній з пресконференцій, присвячених прем'єрі *La chimera* І. Росселліні прокоментувала спосіб роботи режисерки з командою на майданчику. Акторка зазначила, що А. Рорвахер, намагаючись рель'єфно провести лінію головного героя, стимулювала інших акторів до формування поліфонічного «тла», що подібне до коментування подій трагедії чи опери хором [91].

Цю ідею підтверджують і наявні у фільмі вставні музичні номери, виконані персонажем, зазначеним у титрах як Трубадур. Це три пісні, співані *diegetic* у супроводі гітари, трикутника і частково гармоніки [00:49:03–00:51:36; 00:51:38–00:54:13; 01:44:16–01:47:25]. Щоразу звучання цих пісень зупиняє основну дію — герої слухають спів — однак, у текстах цих музичних номерів метафорично переповідається історія Артура та *Tombaroli*. Беручи до уваги формування композиційної структури стрічки оперними цитатами, які умовно ділять фільм на дії, а також враховуючи вищезазначені функційні особливості пісень Трубадура, ці музичні номери можуть бути інтерпретовані як арії всередині оперноподібної драматургії фільму.

Підсумовуючи, залучення оперного контексту до *La chimera* А. Рорвахер працює одразу на кількох рівнях:

- композиційному: оперні цитати структурують стрічку на епізоди/дії;
- наративному: створюється паралельний наратив, що дозволяє досягнути наявні у фільмі нашарування різних контекстів;
- ідейному: оперні цитати та спосіб їхнього залучення дозволяють актуалізувати безпосередні референси на кінематограф минулого, зокрема, у випадку цієї стрічки — творчість Л. Вісконті.

Зрештою, можемо стверджувати, що залучення оперного контексту до тієї чи тієї стрічки є дієвим інструментом для кінематографа, в якому осмислюються складні універсальні проблеми, відбувається нашарування різних дискурсів. У таких випадках наявність паралелей з оперою сприяє більш чіткій інтерпретації глядачем тих чи тих подій фільму, якщо наявні знання дозволяють такому глядачеві осмислювати оперні сюжети як сталі патерни, які можливо екстраполювати на дискурс переглянутого фільму.

2.2 Контексти міту і пам'яті. *The Father* (Батько).

Одним зі способів роботи з кінематографічним полотном є опора на міт, зокрема, через залучення режисерами питомих для мітичного сприйняття усвідомлень простору та часу, які відрізняються від усталених історично-хронологічних уявлень. Міт займає чільне місце у роботах Л. Вісконті: в тій чи тій якості категорія мітичного проявляється у більшості фільмів режисера. Таке акцентування в поєднанні із типовим для режисера залученням музичних цитат із творів академічної традиції провокує до глибшого дослідження взаємозв'язку аудіального мудусу фільмів режисера з їхнім мітичним хронотопом.

Пропонований у підрозділі специфічний погляд на аудіовізуальну взаємодію в кіно в контексті мітичного хронотопу вимагає ширшої теоретичної бази, яка виходить за межі власне музики та кіно. Так, важливим підґрунтям, що сформувало такий спосіб аналізу фільмів стали класичні праці М. Еліаде [42; 43], Л. Леві-Брюля [15], Дж. Кемпбелла [13].

Звук та музика в кіно тісно пов'язані з категоріями часу та простору. Безперечно, що музика як самостійне явище, розглянуте поза контекстом кінополотна, належить до категорії часу, адже завжди визначається певною тривалістю, а отже і точним відрізком часу, необхідного для її прослуховування. Окрім того, звуки та музика не можуть перебувати поза рухом. Зокрема, це зазначає З. Лісса: «Звукових явищ в статичному стані, тобто в незмінності щонайменше їхніх часових якостей, не існує. <...>

Змінність визначає структуру всіх звукових явищ, тобто їхнє становлення у часі, їхній характер часового плину» [18, с. 89].

Протікання звукових явищ у часі завжди позначається єдиним вектором, який можна зобразити на лінійній часовій площині рухом «з минулого до майбутнього». Можливість повторення звукових структур, музичних тем, технічні прийоми зворотного руху аудіозапису не спростовують фактору лінійності. Повторення завжди звучатимуть у новому відрізьку об'єктивного часу, а отже ніколи не ставатимуть буквальним поверненням у часі. Д. Кулезік-Вілсон аналізує час звучання музики наступним чином: «Музика за замовчуванням вважається темпоральним мистецтвом, адже її форма проявляється в часі. Як форма у становленні музика включає час, формує та структурує його, роблячи його чутним, у той же час вона сама розчиняється у часі. Завдяки творчому акту композиції/виконання, час трансформується у музичне тіло — “тісто”, яке формується та оживає завдяки звуку. <...> Завершена форма фільму чи музичного фрагменту визначає певний обмежений період часу, тож можна стверджувати, що тривалість цієї форми власне і є цією формою» [112, с. 94].

Виходячи із наявних концепцій щодо музики та часу в структурі фільму, можна узагальнити, що музика — це завжди змінне, лінеарне темпоральне явище, яке формує час і водночас саме формується часом. Співставляючи таке уявлення із аналізом іманентних властивостей мітичного часу, якому притаманна циклічність та нерозривність із сакральним простором, музика як явище видається чужорідною міту саме через чітку прив'язку до часу та неможливість точного циклічного повторення/відтворення.

Варто розуміти, що зображений у фільмі час обмежується хронометражем стрічки, а отже може бути актуалізований як реальність тільки свідомістю глядача: «Коли глядач дивиться кінофільм, він частково перестає усвідомлювати власний психологічний час і певною мірою переноситься у зображуваний час. У центрі його свідомості знаходиться дія, яку він сприймає, а разом із нею і час цієї дії, але одночасно він зберігає усвідомлення і свого

психологічного часу, який він “покидає”, щоб зрозуміти зображені події» [18, с. 103].

Продовжуючи свої міркування, Д. Кулезік-Вілсон називає кіно єдиною формою, здатною маніпулювати власною темпоральною реальністю, в чому значну роль відіграє музика. Спираючись на праці К. Леві-Строса, дослідниця називає музику «інструментом для знищення часу», адже сам момент слухання «знерухомлює плин часу» [112, с. 96]. Звісно, в цьому випадку мається на увазі психологічний час реальності глядача, натомість художній час стрічки стає «вказівником для символічної природи реальності, більшої, ніж та, яка нас оточує» [112, с. 106]. Тож, музика як складова художнього часу діятиме за його законами, при цьому зберігаючи свої формальні особливості як явища в цілому.

Попри цілковиту приналежність до часового виміру, просторові категорії музики в кіно значною мірою розкриті сучасними дослідниками, виходячи із загальної специфіки кінопростору. Цю специфіку З. Лісса описує наступним чином: «Через показаний у двох вимірах рух ми сприймаємо простір, предмети та їхній рух у трьох вимірах» [18, с. 92]. Утім, залежно від наративу, стрічка може мати додаткові просторові «надбудови», такі як зображення внутрішнього світу героїв або ж демонстрації фільму у фільмі чи театральної вистави. Звук у кінопросторі, за З. Ліссою, рухаючись, утворює відчуття просторовості — суб'єктивної категорії, сформованої сприйняттям глядача. Виходячи із цього, насправді глядач лише уявляє собі джерело звуку, який є частиною простору фільму, хоча насправді звук завжди надходить із динаміків. Цей феномен дозволяє говорити не лише про джерело звуку «всередині» простору фільму, а й наділяти звук та музику просторовими характеристиками.

Універсальний та найбільш загальний поділ усієї аудіальної партитури в просторі фільму *nondiegetic* та *diegetic* на сьогодні утверджений більшістю дослідників, які аналізують музику в кіно. Проте надмірна узагальненість такої диференціації викликає справедливую критику серед науковців. Б. Нагарі

[124], до прикладу, пропонує відійти від такого надмірного спрощення та звернутися до методології, розробленої М. Шіоном [76], про яку йшлося в Першому розділі цього дослідження. Нагадаємо, що французький композитор та дослідник музики в кіно значно розширив термінологічний апарат просторовості звуку в кіно, надавши суттєвої диференціації категорії *diegetic*. Для окреслення ж принципово важливого в межах цього підрозділу переходу звуку з одного простору до іншого та навпаки, користуємося запропонованим Р. Стілвеллом терміном *fantastical gap*.

Попри те, що загальновживаний варіант *fantastical gap* пояснює перехід лише між просторами *diegetic* та *nondiegetic*, все ж можна припустити, що «розриви» між іншими просторовими категоріями спричинятимуть подібний ефект. Зокрема, для Л. Вісконті та Ф. Зеллера, фільми яких взято до аналізу та інтерпретації у цьому підрозділі, характерне заглиблення у психологічні виміри своїх героїв. Питомою ознакою як пізніх фільмів Л. Вісконті (*Morte a Venezia, Ludwig, Gruppo di famiglia in un interno*), так і дебютної стрічки Ф. Зеллера є формування героями власних суб'єктивних мітичних часпросторів, які перебувають в екзистенційній боротьбі із об'єктивною дійсністю. Реальність соціуму, з яким борються герої, керується не мітичною незмінністю в циклічності (про таке уявлення міту пише, зокрема, М. Еліаде [43]), а фатальною кінечністю та руйнацією, яка притаманна постійно змінному історичному часу. До прикладу, медієвіст Ж. Ле Гофф [16] вказує на те, що вже в епоху Середньовіччя уявлення про історію базувалося на порівнянні з шістьма етапами людського життя та вважалося, що людство знаходиться на останньому з них. Такі апокаліптичні припущення тогочасних мислителів утверджують думку про те, що історичний час — незворотний та кінечний, а отже фатальний.

Зважаючи на вищезазначену специфіку роботи режисерів із кінематографічним часпростором, видається доцільним звертати увагу не тільки на *fantastical gap* у його звичному розумінні, а й на ті аудіальні епізоди,

які позначатимуть межу між суб'єктивним мітичним хронотопом персонажа та історично спрямованою реальністю.

Питанню часопросторових закономірностей у фільмах Л. Вісконті приділяв увагу, зокрема, Ж. Дельоз у своїй праці «Кіно» [80; 81]. У ній філософ розмірковує над мотивом «розпаду», «руйнації» сталих ідеалів, який домінує у фільмографії Л. Вісконті. Автор пояснює, що цієї руйнації могло б не відбутися, якби щось було вдіяно вчасно. Тож, Ж. Дельоз окреслює природу фільмів Л. Вісконті символом «кристалу, який руйнується» та характеризує відчуття часу героями словосполученням «надто пізно». Цей мотив втрати часу з'являється у *Morte a Venezia* в монолозі Ашенбаха про пісочний годинник в одному з його спогадів: «Нашим очам здається, що пісок висипається тільки в кінці, і поки цього не трапиться, про це і не варто думати. До останнього моменту, коли більше не залишилося часу, щоб подумати про це».

Розвиваючи свою ідею, Ж. Дельоз пов'язує категорію «надто пізно» із певними одкровеннями, які розкриває глядачам режисер: «Як відчуте одкровення, — “надто пізно” стосується єдності природи та людини, що утворює світ або середовище. А як одкровення чуттєве, воно перетворює цю єдність в особистісне. Саме таке хвилююче одкровення музиканта у фільмі *Morte a Venezia*, коли хлопчик допомагає йому зрозуміти те, чого не вистачає його творчості: чуттєву красу» [81, с. 96].

Таке усвідомлення героя можливе завдяки апеляціям його свідомості до минулого, оцінці пройденого шляху. Шлях у цьому випадку — суб'єктивний мітичний хронотоп вісконтієвих героїв. Їхня проблема полягає в намаганні повернутися у часі шляхом відновлення існуючого колись простору, що є неможливим для історичного хронотопу, адже насправді «відтворення» простору з минулого не повертає в сучасність раніше існуючий простір, а створює цілковито новий. Саме тому і намагання «повернення» у часі зазнає невдач. Тож, герої фільмів Л. Вісконті зрештою усвідомлюють марність руху

назад та водночас неможливість просування вперед. Їм залишається тільки перебування в уявному, створеному ними суб'єктивному часопросторі.

Пізним стрічкам Л. Вісконті притаманне поєднання категорії священного часопростору із категоріями спогаду та ностальгії. Священним Центром для героїв може ставати будинок дитинства (*Vaghe stelle dell'Orsa*), власна домівка героя, що зберігається в автентичній первинності (*Gruppo di famiglia in un interno*) або ж відтворення такої домівки, своєрідне перенесення Центру до нового простору (*Morte a Venezia*). Така побудова героями власного мітичного Космосу безперечно пов'язує їхню свідомість із минулим, а предмети, що їх оточують, утворюють реконструкцію подій, стаючи тригерами спогадів, подібно прустівському печиву «Мадлен». Важливо, що головний герой Марсель свідомо намагається відтворити світ дитинства: «Я відставляю філіжанку й іду до голови по розум. Саме йому шукати істину. Але де? Болісне вагання збиває його щоразу, як розум відчуває, що здолав самого себе; адже це він, шукач, і є тим темним обширом, у якому має ритися й де все його знаряддя не дасть йому нічогісінько. Шукати? Не лише: й творити! Розум стоїть віч-на-віч перед чимось таким, чого ще немає й що тільки він може збагнути, а потім осяяти» [27, с. 54].

Не тільки віднайдення світу, а й його створення — ось важлива ознака спогаду. Аналізуючи часопросторові взаємодії в авторському кіно середини ХХ ст., І. Зубавіна звертається до категорій «рух-образ» та «час-образ», запропонованих Ж. Дельозом. Домінування «часу-образу» над «рухом-образом» за Ж. Дельозом припадає на перші стрічки режисерів-неореалістів, в яких акценти зміщуються із зовнішніх послідовностей подій на внутрішній стан людини, яка самоусвідомлюється через спогади. «Притягнення» свідомістю спогаду через просторові тригери завжди утворюватиме новий часопросторовий вимір, адже минуле не відтворюється у пам'яті буквально, а проникає у теперішнє, стає його частиною. І. Зубавіна зазначає: «Час існує у формах простору як передінтенційний фермент пам'яті. При реконструкції фрагментів призабутих споминів (тих, що “випали” з актуальної пам'яті)

виникають деформації. Відтворення подій минулого за допомогою пам'яті означає колізію між справжнім та удаваним, ілюзорним та реальним» [11, с. 225].

Персонажам пізніх стрічок Л. Вісконті притаманна саме така деконструкція реальності. Флешбеки їхньої свідомості стають деструктивними щодо їхнього об'єктивного часопростору, руйнують його «зсередини». Виходячи з думки про належність героїв стрічок Л. Вісконті до виміру міту, можна припустити, що подібна руйнація відбувається через бажання людини протидіяти законам мітичної реальності. Циклічність мітичного часу зумовлена регулярністю ритуалів, відтворюючих космогонічний час. Щобільше, міт передбачає особливий священний простір — Центр — для здійснення цих ритуалів: це може бути храм або дім, створений із Хаосу Космос. Утім, підміна ритуальної дії спогадом суттєво змінює дійсність: замість «перезавантаження» циклу, перебування у мітичному часопросторі, людина звертається до конкретного моменту з минулого, тим самим визнаючи лінійність та безповоротність часу. Окрім того, спогад змушує усвідомити незворотність та кінечність часу, адже обов'язково деформує реальність. Спогад не в змозі повернути згаданий момент, на відміну від ритуалу, який в найменших деталях та без змін відтворює дії першопредків. «Відречення» героїв від ритуалу на користь спогаду акцентує вектор незворотності у роботах Л. Вісконті.

Проблема персонажів пізнього періоду творчості Л. Вісконті витікає із бажання створити власний «ідеальний» часопростір, при тому, що герой перебуває у несприятливих для цього обставинах. Збудований протагоністами Космос завжди апелює до втраченого минулого: щасливе сімейне життя в Ашенбаха (*Morte a Venezia*), лицарські романи у Людвіга (*Ludwig*), ідилічні сімейні портрети у Професора (*Gruppo di famiglia in un intero*). Проте, усі герої безсилі перед викликами реального світу (для їхньої свідомості — Хаосу), який вривається до їхнього життя, руйнуючи ідилію. Таким чином, знищення мітичного світу, особистий апокаліпсис персонажів відбувається одночасно як

ззовні (втручанням об'єктивної реальності), так і зсередини (деформованими спогадами).

Власне, *fantastical gap* у музичному модусі між об'єктивним часом та часом спогадів наративного модусу створює особливе акцентування у фільмах Л. Вісконті, позначаючи моменти одночасної руйнації мітичного світу героя зовнішніми та внутрішніми факторами. Зокрема, такий ефект працює у стрічках *Morte a Venezia* та *Gruppo di famiglia in un interno*.

У *Morte a Venezia* такий епізод спостерігаємо під час звучання Багателі a-moll (WoO 59) Л. ван Бетховена, більш відомої за назвою «До Елізи». Звучання цієї п'єси у стрічці умовно можна розділити на два епізоди: гра Тадзіо [01:13:28–01:14:55] та виконання повією Есмеральдою [01:15:26–01:18:00].

На важливість цього епізоду фільму вказує кілька обставин:

- епізод відбувається в момент екзистенційного вибору Ашенбаха — він остаточно розуміє неможливість свого повернення із потерпаючого від епідемії міста;

- герой стрічки припливає до Венеції на кораблі, названому «Есмеральда», тож лише в цьому епізоді глядач дізнається, яке психологічне потрясіння привело Ашенбаха до самотньої венеційської подорожі;

- передус епізоду фрагмент четвертої частини Третьої симфонії Г. Малера із вербальним текстом з Ф. Ніцше *O Mensch! Gib Acht!* (О, людино! Слухай!); контраст масштабної симфонічної фактури Г. Малера із тихим награванням мелодії «До Елізи» концентрує увагу глядача, утворюючи тиху кульмінацію фільму;

- зрештою, наявність саме у цьому епізоді *fantastical gap* маркує часопоросторові дифузії у свідомості Ашенбаха, об'єктивна реальність з цього моменту підмінюється суб'єктивними уявленнями героя.

Ашенбах чує багатель у лоббі готелю, коли йому повідомляють, що для хвилювання щодо епідемії немає причин. Тадзіо награв мелодію однією рукою без супроводу, починаючи з такту 8 (відхилення в до-мажор) і до кінця

розділу А (тт. 1-22). При цьому хлопчик випускає тт. 12-13 та уникає постійного повторення ввідного тону до домінанти. Тадзіо завершує розділ А та після павзи починає його спочатку вдруге. Цього разу він повторює репризу тт. 1-8 та завершує тему в т. 9 — відхиленні в до-мажор. Після завершення розмови Ашенбаха зі швейцаром мотив повертається знову із т. 8. Розділ А проводиться хлопцем до кінця з поверненням до т. 1. Тадзіо знову виконує передбачену нотним текстом репризу, в якій розв'язання в тоніку в т. 2 звучить уже в спогадах Ашенбаха.

Ашенбах приходить до борделю, де господиня сповіщає повію Есмеральду про прибуття клієнта. Дівчина виконує п'єсу вже із супроводом. Її гра починається із т. 2 і триває безперервно та без реприз до завершення епізоду В (тт. 22-35). Виконання обривається на домінантовому тоні, так і не розв'язавшись у тоніку. Після наданої послуги Есмеральда знову береться до гри, але музика обривається у т. 3 — знову на домінантовому тоні. Візуальний ряд, натомість, повертається до об'єктивної реальності героя.

Вибір режисером саме цієї п'єси змушує дослідника замислитись не лише над її семантичним значенням у конкретному епізоді фільму, а й над тим, чи враховував режисер можливі семантичні нашарування, котрих додає обраний музичний фрагмент. Власне, інтерпретування єдності *diegetic* та *internal* із сюжетними перипетіями може бути аргументованим як через специфіку музичного тексту, так і набутий твором позамузичний, загальнокультурний контекст.

Виходячи з іманентно музичної логіки, одразу помічаємо амбівалентність виконання Тадзіо та Есмеральди. Їхня гра багателі характеризується одночасно і єдністю, і контрастністю. Єдність полягає власне у виконанні одного й того ж музичного твору, більше того, награвання Тадзіо одразу продовжується грою Есмеральди. Контрастність цих виконань полягає не лише в одноголосному проведенні хлопця та акомпанованому дівчини, а й в епізодах, які вони грають. Тадзіо не виходить за рамки епізоду А, постійно перебуває у сфері тоніко-домінантних співвідношень та

«зациклює» тему постійним поверненням до реприз. Характерно, що проведення Тадзіо завершуються тонікою. Есмеральда ж не зупиняється на репризах, сміливо продовжує грати розділ В та щоразу обриває свою гру на домінанті.

Таким чином, через п'єсу Л. ван Бетховена режисер показує парадоксально протилежні виміри існування людини: з одного боку, глядач бачить, як у свідомості Ашенбаха відбувається усвідомлення хлопця як сексуального об'єкта через буквальне порівняння із повією, з іншого — режисером демонструється принципова різниця між цими героями. Тадзіо — недосвідчений юнак, який лише приблизно уявляє собі почуття. Есмеральда навпаки демонструє сміливість та впевненість, вільно рухається вперед, не озираючись на минуле.

Спосіб виконання героями твору Л. ван Бетховена дозволяє сприймати їхні образи в контексті мітичних часопросторових орієнтирів, наявних у стрічці. Тадзіо — частина циклічного міту, якому притаманне існування у вічному поверненні, що доводить постійне повторення ним теми рефрену. Есмеральда — навпаки, належить лінійному та кінцевому часу, адже її виконання характеризується відмовою від циклічності та безупинним рухом вперед. Співставлення цих двох образів акцентує проникнення історичного часу до циклічного міту, заявленого у структурі стрічки від початку.

У *Gruppo di famiglia in un interno* також виникає вимір спогадів та марень Професора, щоправда, особливим чином: з одного боку, він з'являється під впливом появи у житті героя «сім'ї», але з іншого — кадри зі спогадами проникають у тканину фільму несподівано, поза зовнішніми тригерами, як це було в інших стрічках режисера. Подібний прояв спогадів описує Ж. Дельоз у праці «Марсель Пруст і знаки»: «Мимовільна пам'ять іде від актуального теперішнього до теперішнього, яке — “було”, тобто до чогось, що було і чого більше немає, не більше того. Відповідно, минуле мимовільної пам'яті відносне двічі: відносно до теперішнього, яке було, але також відносно теперішнього, для якого воно тепер стає минулим. Іншими словами, така

пам'ять не вловлює минуле безпосередньо: вона його знову поєднує із теперішнім» [9, с. 84].

Тож, різниця мимовільних спогадів від тих, які герой навмисно формує під впливом зовнішніх тригерів, полягає у тому, що вони буквально «проникають» до його нинішньої реальності, стаючи її частиною. Візуальний прояв твердженню Ж. Дельоза знаходимо у *Gruppo di famiglia in un interno*. Професору у спогадах з'являються епізоди із матір'ю та дружиною. Обидві героїні звертаються до нього «колишнього», але в діалог із ними вступає сучасний Професор, тож, два простори, що знаходяться у різних хронологічних рамках з'єднуються воєдино, утворюючи новий, неіснуючий досі хронотоп.

Музичний супровід підкреслено маркує мандрівку свідомості Професора. В оригінальному саундтрекові, створеному Франко Маніно, з'являються дві нові теми: *Dolcezza pensosa* (Солодка думка) [01:01:37-01:02:31; 01:24:39-01:25:17] та *Abbandoni* (Покинуті, самотні) [01:08:12-01:09:40; 01:46:17-01:48:43]. Перша тема супроводжує появу матері, а друга, відповідно — дружини героя. Проте, якщо матір з'являється в кадрі двічі, як і лейтмотив її появи, то тема дружини вдруге проводиться за відсутності героїні в епізоді.

Тема «*Abbandoni*» є інтерпретацією Франко Манніно другої частини *Andante* із *Sinfonia concertante* Es-dur (К. 364) В. А. Моцарта. У фільмі композитор залишає лише зовнішні ознаки моцартівського твору, зберігаючи тільки перший період зазначеної вище частини. Оркестр збільшено кількісно, тож його звучання стає більш насиченим; гармонізація змінена — замість очікуваної тоніки чи домінанти звучать зменшені септакорди чи відхилення; соло виконують кларнет та гобой. Крім того, тема звучить у значно повільнішому темпі, а у низьких струнних рівну пульсацію восьмими замінено на пунктирний ритм — ці засоби виразності уподібнюють музичний матеріал траурній ході.

Поява у стрічці музики quasi-Моцарта підтверджує основний формотворчий прийом режисера — створення суб'єктивної реальності Професора, повністю складеної зі зразків мистецтва кінця XVIII ст. Саме наявність фактологічних зрушень у візуальному та аудіальному рядах доводять втрату героєм зв'язку з об'єктивною реальністю та її підміну у свідомості власним мітом.

В обох зазначених стрічках музика виконує функцію тригера спогаду. Б. Хеккнер зазначає: «Оскільки музика прикріплюється до образу, образ стає прикріпленим до музики, що стає мнемонічним інструментом.<...> Музика не просто пов'язана із перенесенням специфічних образів, але у той самий час стимулює уяву. Інакше кажучи, музика може викликати спогади, але у той же час може створювати їх заново» [100]. Таким чином, музика може ставати тригером спогадів та впливати на мітичний часопростір героїв, руйнуючи його ззовні та зсередини.

Опора на мітичний хронотоп не є рідкістю і для сучасного кінематографа. Окрім буквального цитування загальновідомих мітичних сюжетів, режисери вдаються до прийомів, подібних до тих, що спостерігаються у творчості Л. Вісконті. У дебютній стрічці франко-британського драматурга та режисера Флоріана Зеллера *The Father* (Батько) наявна подібна закономірність роботи зі звуковим виміром, що й провокує до її детальнішого аналізу.

Фільм розповідає історію старого Ентоні (Ентоні Гопкінс), який страждає на деменцію. Його хвороба тягне за собою ментальні зрушення, що проявляються у різноманітних мареннях, втраті пам'яті, створенні альтернативних суб'єктивних реальностей. Майже всі події фільму відбуваються в одному просторі — квартирі батька, яка уподібнюється священному простору мітичного суб'єкта. Таке значення домівки для героя проявляється в неодноразових повтореннях ним тези про те, що це саме *його* (курсив — О. О.) квартира. Тож, певним чином цей простір сакралізується персонажем саме через присвоєння його собі. Про таке формування

сакрального простору пише, зокрема, М. Еліаде: «Щоб жити у Світі, необхідно його створити, але жоден Світ не може народитися в Хаосі, однорідності та відносності мирського простору. Віднайдення чи проєкція точки відліку — Центру — рівнозначні Створенню Світу» [43, с. 260].

Важливе значення у стрічці також відіграє час. Як і у випадку із фільмами Л. Вісконті, у *The Father* відбувається зіткнення історичного лінійного часу із циклічним часом суб'єктивного міту героя. Утім, на противагу вісконтієвим героям, які сприймали об'єктивну реальність як ворожий часопростір, герой Ентоні Гопкінса намагається вирватися з власних ментальних блукань у звичну реальність. Це позначається, зокрема, його нав'язливою необхідністю мати в полі зору годинник, таким чином контролюючи час.

Тож, говорячи про категорії простору та часу у фільмі Ф. Зеллера, можна прийти до висновку, що вони функціонують у подібний спосіб до стрічок Л. Вісконті: обидва режисери вибудовують наративи крізь призму конфлікту суб'єктивного мітичного хронотопу з об'єктивною реальністю. Та все ж, помітні й певні розбіжності. Ф. Зеллер чітко диференціює «норму» та «відхилення», тож «блукання» його персонажа у суб'єктивній дійсності маркується як проблема, з якою герой постійно бореться, намагаючись «закріпити» свою свідомість в об'єктивній реальності. У Л. Вісконті ж суб'єктивний вимір стає можливістю втечі протагоніста від руйнації у власний «ідеальний» світ.

Музична складова *The Father* сформована виключно із цитат класичної традиції. В цьому також помітно спільність роботи із саундтреком у Л. Вісконті та Ф. Зеллера. Умовно музику у фільмі можна поділити на дві великі групи: звучання фрагментів твору Л. Ейнауді *Seven Days Walking* та цитати відомих оперних арій (*What power art thou* з «Короля Артура» Г. Перселла, *Casta Diva* з «Норми» В. Белліні, *Je crois entendre encore* із «Шукачів перлів» Ж. Бізе).

Музика Л. Ейнауді залучена виключно у просторі *nondiegetic*. Стиль композитора характеризується мінімалістичними композиторськими засобами: камерний склад інструментів, невеликий звуковисотний діапазон, помірна динаміка, короткі фрази, що повторюються та набувають значення патерну. Власне, повторюваність патерну формує у слухача враження нескінченності композиції, що влучно поєднується з ідеєю нескінченно циклічного відтворення міту. Не випадково музика Л. Ейнауді з'являється у моменти ключових зрушень у суб'єктивному світі батька та позначає втрату ним орієнтирів лінеарного часу. До прикладу, фрагменти з *Seven Days Walking* з'являються в моменти зміни візуального образу доньки (Олівія Колман, Олівія Вільямс) [00:20:02–00:22:36; 00:25:29–00:26:05] або ж звичного вигляду квартири [01:01:37–01:02:35]. Таким чином, саундтрек із музикою Л. Ейнауді супроводжує заглиблення героя у власний суб'єктивний міт та водночас маркує втрату ним об'єктивної реальності.

Закономірно, що залучені до стрічки арії використані для позначення часу об'єктивної дійсності. На противагу музиці Л. Ейнауді, відомі оперні фрагменти характеризуються наскрізним розвитком, яскравою мелодичною лінією, насиченим оркестровим супроводом. Їхня відомість для слухача та підкорення законам класичної гармонії створюють можливість «передбачити» події, що відбудуватимуться у музиці. Можна припустити, що це і є причиною любові батька до цієї музики: у більшості епізодів [00:01:00–00:02:48; 00:07:58–00:13:15; 00:47:06–00:49:18] арії з'являються спершу *nondiegetic*, за допомогою *fantastical gap* (а отже підкреслюється важливість цього епізоду) переходять в *on-air* і зрештою глядач бачить у кадрі героя, який або в навушниках, або через приймач слухає цей твір. Утім, намагання батька повернути лінеарне сприйняття дійсності через слухання арій завжди увінчується поразкою: твір не сягає свого завершення, натомість обривається зовнішніми чинниками — технічною несправністю програвача чи появою у квартирі інших людей.

Таким чином, робота з музичною складовою у фільмі Ф. Зеллера має кілька особливостей, що єднає її зі способом залучення музики Л. Вісконті. По-перше, обидва режисери схильні використовувати вже існуючі музичні твори, тим самим «надбудовуючи» контексти своїх стрічок. По-друге, музична складова зазнає чіткої диференціації в межах конфліктних хронотопів фільмів: до прикладу, у Л. Вісконті такий поділ помічаємо у *Morte a Venezia* де музика Г. Малера в *nondiegetic* апелює до виміру «ідеального» міту Ашенбаха, а твори простору *diegetic* підкреслюють руйнацію реального світу.

Утім, спосіб сприйняття дійсності протагоністами впливає і на тип сприйняття глядачем на перший погляд ідентичного шляху роботи із музичною тканиною у фільмі. Оскільки для Л. Вісконті саме міт є бажаним простором героїв, «ідеальна» музика класичної традиції позначатиме їхню належність до нього. У Ф. Зеллера оперні арії, не втрачаючи свого «ідеального» значення для протагоніста, все ж маркують об'єктивну дійсність. Варто відзначити характерний для Л. Вісконті прийом «приниження» високих музичних жанрів задля демонстрації руйнації «ідеального» простору міту героїв, про що, зокрема, йдеться у підрозділах 2.1 та 2.4. Ф. Зеллер також препарує класичні теми, зокрема, через їхнє звучання *on-air* та примусове переривання, але тим самим позначає неможливість конструкції світу в об'єктивній реальності героя.

Аналіз кінематографічної творчості Л. Вісконті з точки зору взаємодії музичного модусу з мітичним хронотопом, наявним у стрічках режисера, дозволяє стверджувати, що музика відіграє ключову роль не лише у формуванні загальної структури стрічок, а й позначає ключові моменти ментальних зрушень героїв, впливає на їхній екзистенційний вимір, вказує на межу між мітичною циклічністю та історичною лінеарністю.

Дебютна стрічка Ф. Зеллера розкриває подібні проблеми, що й фільми Л. Вісконті, однак крізь призму зворотного погляду на них. Так, для режисерів є спільними рисами побудова наративу за допомогою конфлікту суб'єктивного міту героя із об'єктивною реальністю, використання музичних

цитат у схожий спосіб, подібність взаємодії музики та мітичного хронотопу. Утім, принципова різниця полягає у виборі героями стрічок «ідеального» простору. Якщо для персонажів Л. Вісконті ним стає міт, то для батька у фільмі Ф. Зеллера — об'єктивна реальність. Тож, на спосіб взаємодії музики із мітичним хронотопом можуть впливати не лише зовнішні фактори часопросторових зв'язків аудіо та відеодоріжок, а й внутрішньонаративні — наприклад, екзистенційний вибір героя.

2.3 Контекст літератури. *Poor Things* (Бідолашні створіння).

Уявлення про бібліотеку як про «дзеркало» тієї чи тієї особистості не є рідкістю як у повсякденному спілкуванні (коли огляд домашньої бібліотеки стає важливим елементом знайомства гостей із оселею господарів), так і в художній літературі (до прикладу, в «Мартіні Ідені» Джека Лондона, де шлях до пізнання головним героєм світу дівчини з вищого класу Рут Морзе пролягав через вивчення ним її літературного бекграунду) [19]. Здатність приватної бібліотеки розкрити ті чи ті деталі щодо творчої біографії досліджуваної особистості актуалізуються у контексті розвідок, присвячених Л. Вісконті.

Аналізуючи стрічки режисера, неможливо оминати його захоплення літературою, яке безпосередньо проявляється в його творчості. Митець засвідчував глибокі знання в літературі, зокрема, свої захоплення німецькими (Й. Гете, Ф. Шиллером, Т. Манном) та французькими (О. Бальзаком, М. Прустом) класиками [7, с. 147]. Крім того, Л. Вісконті сприймав свої роботи як літературний текст, про що, зокрема, згадує Маріо Серандрей: «Він використовує фільм, як письменник використовує чорнила» [98, с. 2]. Ця теза, попри її метафоричність, видається важливою для подальшого дослідження і стимулює прослідкувати взаємозв'язки між самовизначенням режисера щодо впливів літературних текстів на його творчість та власне реалізацією цих впливів у мистецькому доробку Л. Вісконті.

Ключем до розуміння цих взаємозв'язків може стати опис приватної бібліотеки режисера, наявний у путівнику архіву Л. Вісконті, який зберігається

у Фундації Грамші в Римі [105, с. 35-64]. Аналіз та систематизація цього опису дозволить зосередитися на літературі, яка з великою вірогідністю формувала спосіб кінематографічного та театрального мислення митця, та зможе підтвердити або спростувати тези самого режисера щодо таких впливів.

Попри те, що книги були важливим елементом життя режисера [54, с. 188-192], його літературні вподобання лише побіжно окреслюються біографами в оптиці на адаптації тих чи тих творів у кіно. Б. Геннесі зазначає, що дванадцять стрічок митця створені на основі книг: дев'ять з них безпосередньо екранізують обраний твір, інші три є гібридними варіаціями різних авторів [98, с. xv]. Звідси можемо стверджувати, що Л. Вісконті від початку мислить свої фільми як синкретичне явище взаємодії літератури та кіно. Його підхід до творчості є сталим, а змінюються лише способи роботи з тими чи тими мотивами, але не вони самі. Тож, приватна бібліотека режисера є тим явищем, яке здатне проявити таку цілісність митця.

Літературні тексти — те, що серед інших творів мистецтва оточує Професора у *Gruppo di famiglia in un interno*. Зокрема, сакральний центр його квартири — потаємна кімната матері — розташований за книжковою шафою, а один із флешбеків Професора пов'язаний не тільки зі звучанням музики В. А. Моцарта, а й з книгою, яку він читав у цей момент.

Попри заперечення режисером автобіографічності згаданої стрічки, все ж для нього, як і для героя *Gruppo di famiglia in un interno*, книги були вагомим частиною життя. Про це Л. Вісконті не раз згадує в інтерв'ю. Наприклад, він зазначав: «Я люблю розповідати трагедії великих сімей, крах яких співпадає з крахом самої епохи. Чи це погано? Я формувався під впливом Шекспіра, Стендаля, Бальзака, Пруста» [7, с. 364].

Знаючи прихильність режисера до самоітологізації, подібні вислови вимагають доказовості аби ствердити чи заперечити саморефлексію митця. Тож приватна бібліотека Л. Вісконті — власне, книги, які його формували, — може стати такою доказовою базою.

Про буквальне формування особистості приватною бібліотекою та метафоричне сприйняття бібліотеки як втілення свідомості її власника свідчить діалог героїнь стрічки Мії Хансен-Льове *Un beau matin* (Одного чудового ранку). У ньому мати та донька діляться бібліотекою свого батька та дідуса відповідно, аби вона продовжила жити на полицях його студентів. Важливість цього процесу героїня Леї Сейду Сандра метафоризує та дещо сакралізує. Книги для неї стають артефактами, за допомогою яких вона може зберегти у пам'яті звичний цілісний образ власного батька, у якого загострюються ментальні порушення, що призводить до зміни та фрагментації його особистості. Героїня маніфестує: «У будинку для літніх людей живе його тілесна оболонка, а його душа тут. Він обрав ці книги, і через них розкривається його особистість. Ніби кожна книга — це яскравий штрих, і з цих штрихів складається його портрет».

Такий погляд на приватну бібліотеку особистості може бути корисним у дослідженні творчої біографії Л. Вісконті. Оскільки головною проблемою і до сьогодні залишається неможливість фізичного доступу до фонду режисера спершу через епідеміологічні обмеження, спричинені пандемією COVID-19, а нині й через повномасштабну війну Росії проти України. Можемо припустити, що наявний список книг приватної бібліотеки митця може слугувати хоч і не повним, проте важливим джерелом для заглиблення в його творчий портрет. Виходячи з цього, було оглянуто вже наявні розвідки щодо аналізу тих чи тих взаємозв'язків приватних бібліотек із творчою біографією їхнього власника з метою віднайдення такої методології, яка б уможливлювала подальше дослідження без обов'язкової наявності книг-артефактів.

Серед досліджень, які враховували необхідний аспект, були статті Томаса Бробджера *Nietzsche's Reading and Private Library* [71] та Браяна Віккерса *Conrad Gessner's Private Library* [155], а також книга Тімоті Рібака *Hitler's Private Library* [139]. Попри те, що в цих працях значна частка тексту стосується дослідження маргіналій власників бібліотек, все ж вони

оприявнюють методи роботи з описами, які можуть стати в нагоді і в аналізі приватної бібліотеки Л. Вісконті.

Так, Б. Віккерс пропонує систематизацію бібліотеки за обмеженою кількістю широких тематичних категорій, що, зрештою, дозволить визначити відсоткове значення кожної з категорій, а отже чисельно продемонструє, на чому увага власника концентрувалася найчастіше.

Т. Бробджер надає одразу кілька цінних ідей. По-перше, на прикладі біографії Ф. Ніцше, він закликає не довіряти наосліп твердженням об'єктів дослідження щодо їхніх читацьких звичок чи вподобань, а ретельно перевіряти факти за допомогою наявних примірників з бібліотеки. По-друге, автор створює приклад таблиці, у якій він систематизує книги Ф. Ніцше згідно з маргіналіями філософа в них. Т. Бробджер формує таблицю хронологічно, згідно зі згадками тієї чи тієї книги в працях чи листах Ф. Ніцше. Перша колонка складається із назв книг, друга — маркує наявність чи відсутність цієї книги у приватній бібліотеці філософа, а також маргіналій у ній; у третій колонці дослідник надає оцінку ставленню Ф. Ніцше до зазначеної праці у своїх записах за шкалою від -3 до +3; четверта колонка фіксує частоту згадок книги у спадщині Ф. Ніцше та, зрештою, остання колонка дає посилання на ці згадки.

У праці ж Т. Рибакі віднаходимо посилання до есею Вальтера Беньяміна «Я розпаковую свою бібліотеку», зокрема, наступні твердження: «Ви можете сказати багато про людину за книгами, які вона в себе тримає — її смаки, зацікавлення, звички. Ті, які ми зберігаємо, та ті, які викидаємо, ті, які читаємо так само, як і ті, які ні, говорять щось про те, ким ми є» [139, с. 9-10]. І наступне: «книги не оживають у власникові бібліотеки, це він живе в них» [139, с. 11]. Ідею В. Беньяміна стверджує й Умберто Еко у своїх діалогах з Жаном-Клодом Кар'єром. Зокрема, філософ ділиться думками щодо наявних в його чисельній приватній бібліотеці книг, які так і залишилися нечитаними, однак він вільно може підтримати діалог щодо їхнього змісту. У. Еко резюмує: «Світ повниться книжками, яких ми не читали, але про які ми майже все

знаємо. Питання полягає в тому, щоби з'ясувати, звідки ми знаємо про ці книжки» [10, с. 201]. Такі тексти, які відомі за замовчуванням значній кількості людей та здатні формувати уявлення про світ не тільки однієї людини, а й цілих культур, професор Гарвардського університету Мартін Пухнер називає основоположними. У своїй праці «Писаний світ» він висуває концепцію формування світової культури такими текстами: «Основоположні тексти спершу виникали в дуже небагатьох місцях, але з поширенням їхнього впливу та появою нових текстів земна куля щораз більше нагадувала мапу, сформовану літературою — основоположними текстами, що домінували в конкретному регіоні» [28, с. 16]¹.

Виходячи із вищенаведеного, можна припустити, що закономірності, актуальні для спільноти людей, належних до тієї чи тієї культури, можуть бути правдивими і для однієї особистості, світоглядні парадигми якої формуються певними основоположними текстами. Однак принциповою різницею, якщо слідувати ідеям В. Беньяміна, є можливість однієї людини обирати ті тексти, які її формуватимуть. Тобто формування культури літературою є безумовним явищем, на яке окремий представник цієї культури не здатен впливати, тоді як збір та зберігання приватної бібліотеки (навіть без обов'язкового прочитання кожної із наявних у ній книг) — це прояв свідомого вибору і метафоричного «творення» власного світу-віддзеркалення власника книгозбірні.

Зрештою, можемо ствердити, що героїня Леї Сейду у стрічці *Un beau matin* проголошує концепцію, пропоновану В. Беньяміном. Щобільше, ця концепція дозволяє нам сприймати обрані людиною книги як аналітичний матеріал для дослідження особистості навіть тоді, коли ми не можемо зазирнути всередину цих книг. За В. Беньяміном, визначальними стають не нотатки на сторінках, загнуті кутики чи вислови про ту чи ту книгу або автора, а власне наявність цієї книги на книжковій полиці.

¹ Зазначимо також на подібність до пропонованого М. Пухнером визначення терміну «прецедентний текст». В українській гуманітаристиці дослідженню інтертекстуальних та інтермедіальних проявів прецедентних текстів присвячені роботи Б. Сюті [33; 34].

Тож, аналіз бібліотеки Л. Вісконті справді можливий навіть без доступу до книг із ймовірними позначками митця. Однак, подальша систематизація має враховувати сфери інтересів режисера та характерні риси творчості, зокрема, оперу та міт, про які йшлося у попередніх підрозділах. Врахувавши способи роботи із приватними бібліотеками Т. Бробджера та Б. Віккерса, було створено таблицю з такими стовпцями: автор, назва, переклад (за наявності), посилання (за наявності), поява у творчості, жанр залучення, тема, рік.

Наявні категорії можна поділити на допоміжні та основні. Наприклад, переклад та посилання на книги належать до допоміжних, адже є опціональними та можуть знадобитися при цитуванні фрагментів цих томів у подальшій роботі. Основні категорії дозволяють здійснювати певну систематизацію бібліотеки та переводити відсоткові результати цієї систематизації у графіки.

За допомогою категорії «Рік» можемо прослідкувати, як змінювалася кількість книг у бібліотеці режисера протягом його життя. Стовпчик «Автор» унаочнює, яких авторів на полицях Л. Вісконті було найбільше, і чи справді це саме ті імена, які він називав в інтерв'ю. Категорія «Жанр залучення» демонструє кореляцію книга-рефлексія у творчості Л. Вісконті. Найбільшу інтригу викликає стовпчик «Тема»: за його допомогою можемо визначити основні сфери інтересів митця.

Виходячи із частоти появи тієї чи тієї теми серед опису бібліотеки було визначено чотири широкі категорії, до тематики яких належать книги приватної бібліотеки Л. Вісконті: кіно, театр, музика та література. Кожна із цих категорій була винесена в окремі таблиці та посортована за підкатегоріями із більш детальними ознаками. У категорії «Кіно» поділ відбувся на п'ять підкатегорій: теорія кіно, сучасники (здебільшого книги митців із автографом чи/та з дарчим підписом), сценарій, історія кіно, біографія. У темі «Театр» увиразнилися шість підкатегорій: п'єса, біографія, теорія театру, історія театру, опера, балет. Тема «Музика» включила в себе чотири підкатегорії: партитура, біографія, історія музики та теорія музики. Врешті, у темі «Література»

виокремлено п'ять підкатегорій: біографія, теорія літератури, історія літератури, проза, поезія.

Загальна таблиця приватної бібліотеки Л. Вісконті налічує 837 позицій. Варто зазначити, що путівник архіву Л. Вісконті наводить дані щодо 1044 томів [105, с. 18], однак, в межах дослідження багатотомні праці було об'єднано в один рядок як єдину позицію в таблиці.

У стовпці «Автор» частково ствердилося позиціонування самого режисера щодо впливів певних письменників на його творчість. Так, найбільш чисельними авторами на полицях приватної бібліотеки Л. Вісконті були Вільям Шекспір (3.6%), Марсель Пруст (2.2%), Генрік Ібсен (1.2%) та Карло Гольдоні (1%). Частота появи інших авторів нижча від 1%. Щобільше, у приватній бібліотеці митця зовсім відсутні книги Оноре де Бальзака та Стендаля, про яких він згадував в інтерв'ю. Утім, вплив В. Шекспіра та М. Пруста є беззаперечним як у кількісному, так і в якісному значеннях.

Можемо стверджувати, що Л. Вісконті був не тільки активним читачем, а й колекціонером книг. В його бібліотеці трапляються фоліанти від середини XVI ст. Не виключено, що ці книги могли бути частиною спадку аристократичного роду, з якого походив режисер. Аналізуючи стовпчик «Рік», у якому вказані роки видання наявних книг, можемо прослідкувати певну тенденційність читацьких вподобань режисера. Зокрема, помітно активне зростання кількості книг від 1944 та протягом наступних двох десятиліть: від 1-10 до цього року та не менше 15-20 (а у 1953, 1954 та 1961 — більше 30) наступними роками. Звісно, що неможливо стверджувати, що названі книги з'явилися на полиці Л. Вісконті саме в рік їхнього видання, однак можна припустити, що до частини видань ця думка може бути правдивою, а інші були придбані чи отримані в дар пізніше, що не заперечує наявності періоду активного розширення бібліотеки протягом 1940-1960-х.

Різке зростання кількості книг у 1944 році пов'язане із важливими подіями в біографії митця. По-перше, початок кар'єри кінорежисера припадає на 1943 рік (стрічка *Ossessione*), а отже Л. Вісконті міг більше заглиблюватися

у сучасну літературу задля пошуку сюжетів для нових стрічок. По-друге, на початок 1940-х років припадає остаточне повернення режисера до Італії, що дало можливість постійного перебування в одній локації та накопиченню книг. Тому не виключено, що кількість придбаних/прочитаних книг режисером і до 1944 року була значною, однак вони не опинилися у приватній бібліотеці через важкість або недоцільність їхнього транспортування із Франції. Зокрема, згадані вище французькі (sic!) автори Бальзак та Стендаль могли бути прочитані Л. Вісконті саме в паризький період і тому були відсутніми у книгозбірні.

Увиразнюють прискіпливість режисера до вибору матеріалів, які він залучав до своєї творчості, дані загальної таблиці у стовпцях, які стосуються залучення того чи того літературного твору до кіно або театральних постановок режисера. Так, з усіх книг безпосередньо проявлені у творчості були 13.6%, з них 6.5% — у театрі, 4.5% — у кіно і 2.7% — як у кіно, так і в театрі.

Тематична категорія кількісно склалася наступним чином: театр — 62.8%, кіно — 17.8%, література — 12.8% та музика — 6.6%. Такий суттєвий «відрив» театру від інших тем, з одного боку, провокує до іншого сприйняття Л. Вісконті як першочергово театального режисера, а згодом — кіномитця; з іншого — суттєва зацікавленість у театальному мистецтві пояснює притаманну для Л. Вісконті «театральність» його кіномови.

У категорії «Театр» чільне місце займають п'єси — 61.4%, з чого можна зробити висновок, що режисер активно слідкував за актуальними текстами та перебував у контексті світових театральних тенденцій. Історія (15.8%) та теорія (11.4%) театру разом складають чверть від загальної кількості книг у категорії. Значно менше зустрічаються тексти, присвячені опері (4.9%) та балету (2.9%). 3.6% відведено біографіям театральних діячів. Загалом, співвідношення книг у категорії «Театр» демонструє зосередженість митця на різних аспектах саме драматичного театру. Власне, Л. Вісконті визнавав свою «театроцентричність» відносно кіно: «Маю визнати, що кіно — це все ж не

мистецтво. Це ремесло, що іноді породжує першокласний, але частіше другосортний чи навіть третьосортний твір» (Федотова, 1990, с. 385). Далі у тексті режисер стверджує велич мелодрами (себто опери) над усіма іншими театральними жанрами, тож, маємо визнати, що в цьому випадку кількісні показники із приватної бібліотеки Л. Вісконті не збігаються з позицією, яку висловлював митець.

У категорії «Кіно» спостерігаємо відносну паритетність підкатегорій: теорія кіно — 37.2%, історія кіно — 22.3%, біографії (13.5%) та книги про сучасників режисера (8.8%) — також 22.3%, сценарії — 18.2%. Одразу зауважмо різницю між попередньою категорією: кіносценарії серед праць про кіно становлять найменшу кількість текстів, на відміну від театральних п'єс. Утім, зважаючи на те, що Л. Вісконті в кіно був майстром літературних адаптацій, про що йшлося вище, такий розподіл видається закономірним, адже джерелом для його стрічок були препаровані тексти інших жанрів і дуже рідко — вже готові оригінальні сценарії. Тож, не дивно, що теорія та історія кіно для режисера мали більшу вагу.

Відсутність чіткої переваги тієї чи тієї підкатегорії актуальна і для категорії «Література». У ній 36.4% складають біографічні книги, 24.3% — проза, 21.5% — праці, присвячені історії літератури, 11.2% — теорії, та 6.5% — поезія. Більше половини книг у категорії «Музика» займають біографії (60%), за ними слідує теорія (27.3%) та історія (10.9%) музики і лиш 1.8% становлять партитури музичних творів. Дві вищеназвані категорії тим чи тим чином пов'язані із роботою режисера в театрі та кіно. Важливо зауважити, що Л. Вісконті не просто формує список «джерел» для своєї творчості, а й особливу увагу надає додатковим контекстам, якими стають біографії письменників чи композиторів, а також принципи формування літературних та музичних творів. Прояв зосередження на біографіях помічаємо у *Morte a Venezia*, де в образі Ашенбаха втілюються деталі з біографій Густава Малера та Томаса Манна.

Систематизація приватної бібліотеки Л. Вісконті доводить, що певні, хоч і дещо загальні висновки можливо підбити навіть тоді, коли немає безпосереднього контакту дослідника із книгами-артефактами, які читав або не читав їхній власник. Зокрема, можна наочно ствердити прихильність режисера до творчості тих чи тих письменників (як-от М. Пруста чи В. Шекспіра) та поставити під сумнів впливи О. де Бальзака та Стендаля, про які Л. Вісконті розповідав в інтерв'ю. Окрім того, помічаємо переважну зосередженість уваги митця на текстах, пов'язаних із театром, що підтверджує його пріоритети у творчості та аргументує проникнення театральних прийомів до його кіноробіт. Зрештою, заглиблення Л. Вісконті у теоретичні проблеми музики та літератури наочно пояснює принципи формотворення стрічок режисера, у яких проявляється опора на літературні та музичні форми.

Вважаємо, що одним із найбільш виразних прикладів інтерпретації літературного тексту у творчості режисера, в якому проявляється взаємозв'язок літератури та музики, є *Morte a Venezia* — екранізація однойменної повісті Т. Манна. Попри зовнішню спільність наративу, стрічка Л. Вісконті зазнає вагомої зміни в інтерпретації першоджерела: Ґустав фон Ашенбах у фільмі — композитор, а не письменник, що розкриває шляхи для додаткових контекстів. Образ головного героя у Л. Вісконті, окрім слідування за текстом Т. Манна, складений із:

- прямих посилань на біографію Ґустава Малера, які у значно меншій мірі, лише як натяки, були наявні в літературному першоджерелі¹;
- посилань на кілька епізодів із пізнішого твору Т. Манна «Доктор Фаустус» [44].

До того ж, вбачаємо опосередковані референси режисера до своїх ранніх стрічок:

- натурні зйомки Венеції проявляють спільність зі стрічкою *Senso*;

¹ Відомо, що одним із мотивів до написання повісті для Т. Манна стало його глибоко трагічне враження від звістки про смерть Ґ. Малера 18 травня 1911 року. Зокрема, ім'я героя — один із проявів посилання до біографії композитора [54, с. 156].

- домінування водної стихії як фундаментального елемента простору персонажів уподібнює фільм до *La terra trema*.

Наявність у *Morte a Venezia* такої кількості посилань, які розширюють або ж навіть змінюють змісти, що були закладені в літературному першоджерелі, дозволяють розглядати фільм як самостійне авторське висловлювання, в якому твір німецького класика взятий за основу для режисерської інтерпретації із залученням нових для тексту першоджерела контекстів. Стверджує цю думку У. Еко: «Фільм Вісконті так само відноситься до новели Манна, як “Червона Шапочка” братів Грімм до “Червоної Шапочки” Перро: майже та сама історія, але в іншій етичній перспективі, з іншою мораллю, іншим конфліктом» [41, с. 409]. Тож, змінені режисером акценти, зокрема, в характеристиці образу головного героя провокують звернути особливу увагу на музичний модус фільму та його роль у мультимодальних нашаруваннях стрічки.

Композиційна структура фільму симетрична, віссю симетрії слугує доленосний вибір героя залишитися у Венеції: хронометражно цей момент опиняється буквально посередині стрічки [01:00:13–01:01:33]. Важливо зазначити, що водна стихія, серед якої відбувається дія, грає ключову роль у формуванні такої композиції. Візуальна частина фільму розпочинається поступовим проявленням темних вод лагуни, якими пливе корабель Ашенбаха. Шлях героя до моменту вибору та від нього проходить через води Гранд-каналу. У фіналі стрічки силует Тадзіо «розчиняється» у призахідному морі.

Водна стихія, окрім іншого, проявляє і мітичний контекст стрічки та апелює до космогонічних мітів. До прикладу, композиційна структура *La terra trema* стверджувала цю тезу: у фільмі про життя сицилійських рибаків, вкорінених у власному міті, існував поділ на епізоди, що відмежовувалися зображеними відпливами рибаків у море та їхнім поверненням на сушу [26]. Шлях Ашенбаха водами Венеції певною мірою повторює такий формотворчий прийом, утім, для подальшого безупинного відтворення космогонії герой повинен завершити цикл, а отже пройти зворотний шлях — покинути Венецію.

Ашенбах відмовляється слідувати реальності циклічного міту, яка вимагає завершення одного циклу та початку іншого, натомість, діє за логікою лінійного часу: намагається повернути «втрачений» час, користуючись косметичними засобами омолодження.

Morte a Venezia — кіноробота режисера, в якій він відходить від хронологічно послідовної оповіді. Л. Вісконті одразу задає дві темпоральності: об'єктивного часу, в якому відбувається дія, та часу спогадів героя, реалізованого у флешбеках. Власне, такий підхід до формування наративу розкриває заявлений конфлікт між митцем, його суб'єктивним світом, проявленим у спогадах і мареннях, та реальністю. Крім того, демонстрована реальність Венеції також не однорідна: пишні готельні інтер'єри та життя європейських аристократів протиставлено вулицям міста, яке потерпає від епідемії холери. Таким чином, зовнішній простір Венеції та внутрішній світ Ашенбаха нероздільно поєднані взаємозв'язком образів краси та смерті. Щосильніші почуття композитора до Тадзіо, тим ближчим він стає до своєї загибелі — візуальний модус реагує на ментальні зміни героя, тож, яскраві інтер'єри з розгортанням наративу змінюються брудними вулицями міста, яке бореться з епідемією. Зближення образів краси та смерті у свідомості Ашенбаха відбувається ближче до фіналу стрічки, візуальний ряд доповнює цю єдність — хвороба «проникає» у простір аристократів разом із ансамблем вуличних музикантів, що грають на терасі готелю.

Як зазначалося раніше, у суб'єктивному сприйнятті Ашенбаха домінує мотив втрати часу, якому Ж. Дельоз дає визначення «надто пізно». Вперше цю ідею герой озвучує в одному зі спогадів в монолозі про пісочний годинник. Протягом цілої стрічки боротьба героя з часом загострюється. Під час сніданку композитора перед від'їздом з Венеції офіціант наголошує на тому, що човен скоро відпливе, а отже час стискається. Ашенбах заперечує це твердження, відмовляючись прискорювати сніданок, але вже в наступному епізоді герой чинить протилежно: вимагає негайної доставки багажу на вокзал, адже час не чекає.

Протест проти циклічності мітичного часопростору виявляється у взаємодії героя з реальністю. Утім, глядач також спостерігає і внутрішній конфлікт, зображений у вимірі спогадів через діалоги з Альфредом. Діалоги двох композиторів концентруються на їхньому ставленні до мистецтва та його ролі в житті. Саме в дискусіях з Альфредом проявляється позиція Ашенбаха: «Реальність знищує і деградує нас, творення краси — духовний акт». Зустріч із Тадзіо — втіленням краси в реальності — порушує переконання героя, а отже руйнує опори, які тримали його світ. І. Ягодзинська зазначає: «Ашенбах вступає у конфлікт як із часом, так і з самим собою шляхом введення у кадр двійника — композитора-додекафоніста Альфреда, молодшого сучасника і друга Ашенбаха, алюзія до персони Арнольда Шенберга. Мотив двійника посилюється кінематографічним прийомом ремінісценції — адже Альфред присутній лише у спогадах Ашенбаха, у його особистісному просторі, а не в реальному часі розгортання сюжету. Таким чином персонаж підноситься до рівня символу, уособлюючи діонісійський бік духовного світу Ашенбаха» [44].

Зречення власних ідеалів та приставання на позиції свого альтер-его унеможливлюють подальше існування мітичного світу Ашенбаха, тож від першого погляду на Тадзіо він приречений на загибель.

Композиція *Morte a Venezia* тісно пов'язана із залученою до стрічки музикою. Музичний модус тут корелює із темпоральними просторами. Найбільш знаковим епізодом пласту *nondiegetic* є четверта частина П'ятої симфонії Г. Малера *Adagietto*. Лише один раз звучить четверта частина Третьої симфонії композитора [01:08:36-01:13:27]. *Nondiegetic* окреслює емоційний стан героя, в якому переплітаються ностальгія та втрата віри у життя із віднайденням істинної краси та зрештою, самоідентифікацією. Апелювання *nondiegetic* до простору пам'яті героя стверджує поява *Adagietto* у фортепіанному звучанні в одному зі спогадів Ашенбаха. Тож, беручи до уваги пропонувану М. Шіоном концепцію взаємодії звуку із зображеним часопростором, можемо припускати, що домінуючим виміром музичного модусу у стрічці стає *internal*, адже насправді більшість тем звучать виключно

у свідомості героя. Тож, музика стає для глядача медіумом до суб'єктивного світу композитора.

Morte a Venezia найчастіше асоціюють саме з *Adagietto* Г. Малера і навпаки, стрічка сформувала уявлення про ймовірне змістовне наповнення цієї частини симфонії, пов'язане із настроями глибинної меланхолії, декадансу, траурності тощо [8]. Сталість такої асоціації здебільшого пов'язана зі значним хронометражем звучання цієї музики у фільмі.

Л. Вісконті одразу формує «зміст» використання теми — це зупинка часу. Музика постійно апелює до часу споминів, які не мають лінійної природи, до них герой щоразу повертається, тому режисером влучно використано повтори — частина з'являється у стрічці п'ять разів, з яких три останніх проводяться повністю. Утім, у кульмінаційному епізоді фільму під час цілісного звучання *Adagietto* відбувається розімкнення музичного фрагменту [01:00:13-01:01:33] — із частини симфонії випускаються такти 17-24. Такий прийом «розщеплює» музичну тканину, дозволяючи сконцентруватися на події, що відбувається у стрічці — доленосне рішення Ашенбаха залишитись у Венеції. Утім, уже відома музика (тема *Adagietto* звучить тут втретє) продовжує своє звучання не буквально, а у свідомості глядачів. Тож, неспівпадіння у часі вилученого музичного фрагмента із дією фільму створює потужний художній прийом: порушення закономірності часу (асинхронність музики, що лунає у свідомості, із зображенням) гранично загострює глядацьку увагу та підкреслює важливість епізоду.

Morte a Venezia — перша стрічка Л. Вісконті, у якій він демонструє часопросторові зрушення, користуючись прийомом флешбеку. Екранізуючи повість Т. Манна, режисер формує власне мистецьке висловлювання, залишаючи тільки рамки сюжету. Структурує стрічку образ води, завдяки якому формується уявлення про мітичну циклічність демонстрованого сюжету. Художні елементи стрічки підкреслюють зображення реальності крізь призму суб'єктивних уявлень Ашенбаха. Небажання героя завершувати цикл,

прийняття ним історичного часу провокує до руйнації його мітичного світу та остаточної загибелі.

Музична доріжка фільму — важлива складова, тісно пов'язана із формальною структурою стрічки. Залучені музичні цитати розкривають додаткові контексти, що поглиблюють розуміння стрічки, підкреслюють симетричність форми, позначають ключові моменти часопросторових зрушень та загострюють контраст суб'єктивного міту та об'єктивної реальності.

Саме контекст міту може бути об'єднавчим до спільного дискурсу стрічок Л. Вісконті із роботами грецького режисера Йоргоса Лантімоса, кінематограф якого вкорінений у мітичний часопростір, що часто провокує називати його «дивним» та «абсурдним» [150]. Власне, початок кар'єри режисера позначається його належністю до грецької «Дивної хвилі» — течії, що через нестандартну оптику відображає соціально-політичні настрої країни [38]. Зауважимо певну подібність цієї течії до італійського неорелізму, до якого належать ранні фільми Л. Вісконті, що ставив на меті показати реальне життя Італії з повоєнними проблемами суспільства. Утім, відмітимо принципову різницю двох течій, яка полягає у способі побудови наративу: загострено метафоричному в грецькому кіно та буквальному й реалістичному — в італійському. Подібність у творчості Й. Лантімоса та Л. Вісконті помічаємо також у поступовому дистанціюванні від малобюджетних стрічок початкової течії та переході до більш масштабних кіноробіт, зокрема, костюмованих драм (*The Favourite* у Й. Лантімоса, *Senso* та *Il gattopardo* у Л. Вісконті).

У цьому підрозділі сконцентруємо увагу на стрічці *Poor Things* (Бідолашні створіння), яка стала першою екранізацією літературного тексту в кінодоробку Й. Лантімоса, адже усі попередні були зняті за оригінальними сценаріями самого режисера у співпраці з різними сценаристами.

Poor Things — адаптація однойменного роману шотландського письменника Аласдера Грея, написаного у 1992 році [96]. Твір А. Грея від самого початку провокує до інтерпретації в оптиці мультимодальності, адже автор користується одразу кількома модусами у своїй роботі. По-перше, це

стилізація роману вікторіанської епохи: автор створює мітологему, буцімто перед читачем — віднайдені нотатки лікаря Арчібальда МакКендлесса, натомість А. Грей є лише редактором та упорядником тексту. По-друге, книга рясніє ілюстраціями, як стверджується, роботи Вільяма Стренга, утім, вони також належать А. Грею. Зрештою, по-третє, у книзі наявні інтертекстуальні посилання до роману «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі, а також адаптовані ілюстрації «Анатомії Грея»¹.

Роман розповідає історію Белли Бакстер — жінки, що померла вагітною та якій вчений хірург Годвін Бакстер здійснив пересадку мозку її ненародженої дитини. Белла, отримавши нове життя, розвивається заново та прагне відкривати довколишній світ. Це також проявляється в її сексуальних дослідженнях із колегою Годвіна МакКендлессом, адвокатом Дунканом Веддерберном, також у книзі присутні натяки на ймовірну інтимну близькість Белли і з самим Годвіном. Протягом роману читач слідує за розвитком, подорожами та поверненням Белли в оптиці Арчібальда, який у фіналі стає її чоловіком. Натомість, наприкінці додано текст самої Белли, яка називає все написане раніше вигадкою МакКендлесса, створеною під впливом вікторіанських романів. Таким чином, А. Грей своїм романом унаочнює ідеї У. Еко та Р. Барта, про які йшлося у першому розділі, адже свідомо підігрує ідеї «смерті автора», приймаючи роль редактора, а також за допомогою використання типових стилістичних прийомів вікторіанських романів, залученням наративних паралелей маніфестує фундаментальну інтертекстуальність книги.

На перший погляд стрічка Й. Лантімоса слідує тексту першоджерела, втілюючи аналогічний наратив. Однак, принциповою різницею стає зміна оптики оповідача: режисер позбувається суб'єктивності нарації МакКендлесса (Рамі Юссеф) та зосереджується на образі Белли (Емма Стоун). Це дозволяє

¹ Показово, що навіть на рівні інтертекстуальних залучень А. Грей користується іронічними містифікаціями, залучаючи до тексту роботу свого однофамільця, ніби навмисно якомога більше заплутуючи читача.

говорити про стрічку, зокрема, з точки зору фемінізму [39]. Такий ракурс видається правомірним і через зміну фіналу, в якому Белла зустрічає чоловіка Вікторії (померлої жінки, в чиєму тілі розвивається героїня) та сама вирішує випробувати колишнє життя, повернувшись до нього, а після ряду аб'юзивних випадів з його боку здійснює пересадку мозку козла чоловікові. Критики помічали й інші відмінності наративів стрічки та першоджерела [156], однак, зазначаємо лиш незначну кількість, актуальну в межах цього дослідження.

Оскільки А. Грей в романі активно залучає візуальний модус, доповнюючи текст ілюстраціями, можемо простежити різницю зображуваного світу у книзі та фільмі. На противагу монохромним, подібним до гравюр, ілюстраціям книги, фільм рясніє кольоровим різнобарв'ям, яке витісняє чорно-білу естетику разом із втечею Белли з дому Годвіна (Віллем Дефо). Таким чином, колір маркує відкриття світу героїнею та поступового опанування його різноманіття, що стає противагою чітко регламентованому (відповідно, монохромному) світу, створеного Годвіном. Окрім того, зйомки відбувалися різними лінзами, які викривлюють зображення, а сетинг та костюми створюють еkleктичні поєднання архітектури ар-нуво з «літаючими» трамваями, а одягу вікторіанської епохи з аксесуарами, що притаманні середині ХХ ст. Всі ці елементи візуального модусу підкріплюють уявлення про штучність зображуваного світу, його раціональну спроектованість у поєднанні протиріч. Врешті, така робота із візуальним рядом дозволяє глядачеві глибше усвідомити образ самої Белли — штучно створеної, утім складної особистості.

Штучність світу в *Poor Things* проявляється і в його саундтреці, створеному британським композитором Джерскіном Фендріксом [90]. Це перший досвід роботи Й. Лантімоса із написаною до стрічки авторською музикою (раніше режисер користувався виключно компіляціями з автономної музики), що може пояснюватися необхідністю цілісного створення світу Белли на усіх можливих рівнях мультимодального тексту. Для Дж. Фендрікса співпраця з Й. Лантімосом стала першим досвідом створення музики до

фільму. Варто відзначити, що композитор працював над саундтреком ще на етапі сценарію та мав умови не читати літературного першоджерела та відмовитися від референсів на будь-яку автономну музику [129]. Зрештою, оскільки звукова доріжка була готова ще до початку зйомок фільму, режисер міг працювати з нею, подібно до звичного способу: залучати вже наявну музику до необхідних епізодів.

Звуковий модус стрічки, що наявний в *nondiegetic*, подібно до того, як це відбувається в *Morte a Venezia*, покликаний підкреслити ментальне зростання Белли, її щоразу нові переживання та відкриття. Тож, закономірно, що саундтрек планомірно розвивається від одноголосних показово розлаштованих *pizzicato* струнних (тема формує лейтмотив Белли — єдиний у стрічці) до повного ансамблевого чи оркестрового звучання з чіткими гармонічними послідовностями.

Композитор, міркуючи про найбільш влучні виразові засоби для озвучення світу Белли, зупинився на виборі різного формату духових інструментів: «Духові інструменти мають так багато спільного з диханням, і гра на них відтворює те, як дихає людина. Є духові інструменти, на яких не грають за допомогою людського дихання, як на флейті, а механізовані або анімовані, як орган, ірландські волинки або акордеон. Коли ви починаєте змушувати ці механізовані духові інструменти згинатися у досить незвичний спосіб, ми можемо згинати висоту звуку так само, як хтось говорить. Це майже так, ніби ви намагаєтеся реанімувати їх і змусити цю машину, яку ви навчили дихати, навчитися говорити і взаємодіяти» [69]. Тож, залучення такого типу духових інструментів значною мірою підкреслює штучне, механізоване «оживлення» героїні фільму.

Щобільше, Дж. Фендрікс у прагненні цілковитого контролю над звуком відмовився від типового одночасного запису ансамблю, натомість, створив електронні семпли кожного із окремо записаних акустичних інструментів. Композитор коментує цей процес: «Я запросив лише п'ять чи шість сесійних музикантів, які грали на дерев'яних духових та перкусії. Окрім цього, я

працював сам. Це дозволило мені хірургічно обробити багато інструментів і надати їм відчуття чогось теплого і знайомого. Ви думаєте: “О, це звучить, як скрипка або гобой”, але в цьому є щось особливе. Наприклад, всі дуже низькочастотні інструменти в основних партіях насправді є дуже високочастотними інструментами, які ми опустили якомога нижче, а багато високочастотних інструментів насправді є низькочастотними інструментами. Багато речей, які звучать так, ніби це одне, насправді є іншим» [69]. Зрештою, Дж. Фендрікс проводить пряму паралель свого методу з образом Белли: «Є одна жінка, яка феноменально чарівна, і кожен, хто її зустрічає, здається, закохується в неї, але всі вони відчують, що з нею щось не так. Вони не можуть сказати, що саме, або навіть визнати це, але є щось темне і тривожне на дні її душі» [69].

Зрештою, в *Poor Things* Й. Лантімоса у різних модусах та їхній взаємодії простежуємо відтворення ключової ідеї, наявної в літературному першоджерелі А. Грея — створення світу штучної містифікації таким чином, щоб переконати реципієнта у його справжності. Принциповою різницею стає те, що в романі такий спосіб значною мірою пояснюється постмодерністською грою автора з текстом. Й. Лантімос, зміщуючи ключовий акцент стрічки на образ Белли, відштовхується від її штучно створеної особистості, через суб’єктивний погляд якої глядач сприймає наратив.

У підсумку, можемо стверджувати, що режисерські інтерпретації літературних текстів при поверхневій подібності можуть формувати цілковито інакше сприйняття реципієнтом одного і того ж наративу. Трансформація тексту з літератури в кіно, з одного боку, збагачує першоджерело додатковими можливостями завдяки наявності інакших типів мультимодальності, з іншого — складні інтертекстуальні синтези (як-от в *Poor Things* А. Грея) навпаки потребують спрощення. Утім, в обох окреслених вище прикладах помічаємо важливість музичного модусу як для структурування цілої стрічки, так і для проявів ментальних становлення або зрушення у героїв.

2.4 Контексти сексуальності та еротизму. *Hundstage* (Собачі дні).

Тема сексуальності у творчості Л. Вісконті видається однією з ключових у способі реалізації кінематографу режисером. Як вже зазначалося, значною мірою це пояснюється фактами з біографії митця, зокрема, його квір-ідентичністю. Варто утім відмітити, що спектр сексуальності режисера в різних текстах, що присвячені його життю чи творчості, усвідомлюється по-різному. Зокрема, це зумовлено тим, що Л. Вісконті не здійснював публічного камін-ауту, в якому би однозначно окреслив власну ідентичність. Р. Даєр, зокрема, зазначав: «Усі знали [про сексуальність Л. Вісконті], але ніхто не знав» [127]. Тож, в різних джерелах можна зустріти різні визначення сексуальності режисера: гомосексуал [127; 79], гей [57; 126], бісексуал [125] або ж квір-особистість [57]. Зауважмо, що Дж. Новелл-Сміт розмежовує поняття «гомосексуал», «гей» та «квір», вказуючи, що два останніх ввійшли в обіг пізніше, вже після смерті режисера, під глобальним впливом англійської мови, та натякаючи на телеологічний підхід у випадку заміни одного терміну іншим [127]. Однак, ці поняття на сьогодні часто зустрічаються як синонімічні відносно постаті Л. Вісконті.

Залишається проблемним питання, яке окреслення сексуальної ідентичності режисера є найбільш відповідним для його особистості, а отже пріоритетним до залучення в дисертаційне дослідження. З одного боку, бісексуальність митця може підкріплюватися фактом його заручин та нереалізованого шлюбу, про що йшлося в попередньому розділі. З іншого — від кінця 1930-х відомо здебільшого про гомосексуальні стосунки Л. Вісконті з його колегами Хорстом, Ф. Дзефіреллі, Х. Бергером [140]. Зрештою, сексуальність не може бути окреслена тільки за рахунок оцінки сексуальних стосунків з особами своєї чи протилежної статі, а значною мірою визначається самою особистістю [6]. Тож, поняття «квір» певною мірою здатне вирішити

цю термінологічну проблему, оскільки позначає широкий спектр ідентичностей, що виходять за межі гетеросексуальності та цисгендерності¹.

Важливо також відмітити наявність контраверсій у біографії режисера, що неодноразово підкреслюється дослідниками: він був водночас гомосексуалом, аристократом і комуністом [79]. Дж. Бароун до цих контраверсійних ознак додає католицьке віросповідання [57]. Задля усвідомлення розбіжностей спільнот, з якими асоціювався режисер, Ф. Дама протиставляє їх в опозиціях — «аристократ і комуніст» (через різницю досвідів митця, що зростав у достатку в знатній родині, та соціалістичних поглядів, що вороже ставилися до «буржуазії»), «гомосексуал і комуніст» (комуністична партія засуджувала гомосексуальність) — при цьому відмічаючи, що найменш конфліктним є поєднання «аристократ і гомосексуал» [79]. Ймовірна опозиція «католик і гомосексуал», зрештою, також видається взаємовиключною на середину ХХ ст.².

Утім, така контраверсійність у Л. Вісконті проявлена не лише належністю до гранично конфліктних за цінностями спільнот. Е. Болонгаро зазначає, що «Вісконті стикається з проблемами репресій як на колективному рівні (гомофобія в італійській культурі та суспільстві), так і на особистому (глибока амбівалентність Вісконті щодо власної гомосексуальності)» [65]. Це важливий аспект для подальшої інтерпретації фільмографії режисера в контексті сексуальності, адже наявні у стрічках Л. Вісконті прояви гомосексуальності та гомоеротизму часто підкреслено перверзивні, що може пояснюватися як існуванням у здебільшого гомофобному соціумі, так і внутрішньою гомофобією митця.

Зазначені вище в якості синонімів поняття сексуальності та еротизму потребують детальнішого огляду для їхнього розмежування, усвідомлення меж кожного із цих проявів. Вагомою працею, що окреслює таку

¹ Попри те, що термін «квір» визначаємо як пріоритетний в цьому дослідженні, у формулюваннях, що посилаються на зовнішні джерела, можуть траплятися й інші версії окреслення сексуальності Л. Вісконті.

² Зауважимо, що в цьому випадку йдеться про офіційну позицію церкви, яка лише частково лібералізується від кінця минулого століття [29].

термінологічну проблему, є актуальною для часу життя та творчості Л. Вісконті, а також значною мірою впливає на сучасне сприйняття сексуальності та еротизму є «Історія еротизму» Жоржа Батая [3].

Ключова ідея Ж. Батая розмежування сексуальності та еротизму полягає у різного типу природі їхнього походження: перше явище дослідник пов'язує із тваринністю, тоді як друге — з проявами людського. У тексті філософ неодноразово коментує та детальніше розгортає цю думку, зокрема так: «Зазвичай еротизм розглядають як сексуальну діяльність людини і протиставляють його сексуальній активності тварин. Не можна назвати всю сексуальність людей еротичною, але вона стає такою тим частіше, чим більше відрізняється від тваринної» [3, с. 27]. Звідси випливає необхідність окреслення того, що саме в діяльності людини свідчить про людське та відрізняє його від тваринного. Автор пов'язує цю відмінність із наявними в людей заборонами: «Відсутність заборони має лише один сенс — *тваринність* (курсив — Ж. Б.), відхід від якої люди усвідомлюють і сподіватися на повернення до якої нам не варто» [3, с. 24]. Продовжуючи свої міркування, Ж. Батай називає три основні типи заборон, притаманних людині, та безпосередньо пов'язані з її фізіологією: заборони сексуальності (інцест), бруду (стосуються менструальної крові та фекалій), а також смерті (заборона убивств та контактів з трупами) [3, с. 73]. Зрештою, такі заборони регламентуються притаманним людині страхом: «*існування людини* (курсив — Ж. Б.) вимагало остраху перед будь-яким різновидом сексуальності; а острах надавав привабливості еротизму» [3, с. 20]. Філософ намагається простежити походження цих страхів, однак зводить свої висновки лише до припущень, що пояснюється неможливістю підтвердити чи заперечити озвучені ідеї доступними науковими методами.

Поступово розгортаючи думку через аналіз типів заборон, Ж. Батай приходить до твердження, що можемо вважати ключовим в межах цього підрозділу: «Еротизм охоплює лише сферу, межі якої визначені тільки *порушеннями правил* (курсив — Ж. Б.). <...> Сексуальне життя людини

формується з огляду на сферу проклятого, *забороненого* (курсив — Ж. Б.) — а не з огляду на те, що дозволено законом» [3, с. 112]. Коментуючи працю Ж. Батая, Тарас Лютий зазначає: «Еротизм є виразним трансгресивним актом, що ним передбачені руйнування межі, порушення заборони, переоцінка цінностей, ламання правил, усування перепон. Це чистий неспокій, бо дає волю запереченню. Його не влаштовує не тільки природний, а й гуманізований порядок. З одного боку, постійно підігріваючись страхами, він чинить безлад, набуває подоби зла <...>, хоча наслідком усіх цих проявів є досягнення суверенного існування» [21]. Звідси можемо зробити висновок, що сутність еротизму впливає із властивій йому трансгресії — не слідуванню усталеним заборонам, а доланні їх. Крім того, ці твердження підкреслюють усвідомлення Ж. Батаєм значення еротизму на більш значних рівнях, аніж стосунки між окремими індивідами: еротизм за Ж. Батаєм є однією з вагомих складових людського світопорядку. Відтак, філософ зауважує: «Я й справді не вважаю, що, не беручи до уваги зв'язок праці і еротизму, еротизму та війни, можна глибоко зрозуміти поточну політичну ситуацію, де на задньому плані завжди загрозливо чатує страх. <...> ці нібито протилежні різновиди людської діяльності черпають енергію з одного джерела... А звідси — необхідність знайти для економічних, воєнних і демографічних питань правильне рішення або ж відмовитися від надії зберегти нині існуючу цивілізацію» [3, с. 19].

Варто зазначити, що для творчості Л. Вісконті характерне суголось з Ж. Батаєм усвідомлення сексуальності та еротизму. Для режисера це не спосіб підкреслення чуттєвості між героями чи естетичний засіб, а як зазначає М. Джіорі, у його фільмах «сексуальність використовується як потужний засіб дослідження та розуміння сучасності» [93, с. 212]. Таке твердження видається очевидним стосовно тих фільмів, де політична складова рельєфно оприявлена, зокрема, у стрічках німецької трилогії, де перверзивна сексуальність безпосередньо об'єднана з темою занепаду суспільства. Однак, Л. Фаббрі пропонує інтерпретацію в ракурсі гомоеротизму найпершої стрічки Л. Вісконті, *Ossessione*, у якій в мелодраматичну історію любовного

трикутника Джіно-Джованна-Браґано вводиться персонаж Спанйоло¹, стосунки Джіно з яким зображені гомоеротичними натяками (підкреслена чоловіча тілесність, ночівля в одному ліжку, візуальний акцент на цигарці, яку герої почергово курять, тощо). Автор зазначає: «Що робить *Ossessione* таким винятковим документом в історії італійської культури, так це той факт, що цей фільм санкціонує квірність як шлях до нефашистського майбутнього, натякаючи на те, що неконвенційні форми інтимності є політично бажаними саме тому, що вони підтримують менш деструктивні форми буття разом, а також справді революційні міжособистісні стосунки. Спанйоло свідчить про можливість щасливого життя поза владою і поліцією, життя біля моря та у периферії; це також життя поза нав'язливою ідеєю нормальності, життя, прожите на основі іншого морального і сексуального компасу. Це життя поза межами мелодрами і фашизму; поза символічним горизонтом італійського дрібнобуржуазного прагнення до дому, сімейного бізнесу, подружжя, дітей; поза системою стосунків, що була основою двадцяти років диктатури» [89].

Тож, позиції Ж. Батая та Л. Вісконті в категорії еротичного як трансгресивного явища, що здатне докорінно змінювати усталені соціальні норми, видаються спільними. Однак, виходячи із початкового протиставлення філософом сексуальності та еротизму, можна припустити, що переступи усталених заборон, що часто присутні у фільмографії режисера (як-от інцест між сестрою та братом у *Vaghe stelle dell'Orsa* і сином та матір'ю в *La caduta degli dei*), є способами демонстрації повернення героїв до тваринного — неунормованої та нестримної хіті. Ж. Батай констатує: «психоаналіз показав, що усі без винятку ностальгують за інцестуальними стосунками» [3, с. 32], — однак, переступ цієї ключової заборони підкреслює граничність втрати персонажами фільмів людського.

¹ В літературному першоджерелі, романі Дж. Кейна «Поштар завжди дзвонить двічі» цей герой відсутній.

Відмітимо також, що теорія еротизму, пропонована Ж. Батаєм та спосіб демонстрації сексуального й еротичного у стрічках Л. Вісконті значною мірою вкорінені у час середини ХХ ст., що є спільним для філософа та режисера. Сучасна етика, що розвивається у західному суспільстві, здебільшого декларує цінності толерантності та інклюзії, прийняття і повагу до кожної особистості. Як наслідок, суттєво загострюється сприйняття порушень людських кордонів, зокрема, і в контексті сексуальності. Так, від 2017 року активного поширення набув гештег *me too*, який залучали до своїх дописів жінки, що зазнали сексуального насилля [70]. Цей рух значною мірою вплинув на розуміння варіативності сексуального насилля, визначення меж між дозволеним та аб'юзивною поведінкою і харасментом¹.

Виходячи з цього, як деякі твердження Ж. Батая, так і способи роботи з темами сексуальності та еротизму Л. Вісконті, в межах сучасної оптики видаються неетичними. Зокрема, ідеї Ж. Батая, які стосуються виключно гетеросексуальних стосунків, мають прояви патріархальності, сексизму та об'єктивації жінок. Так, автор детально розвиває тему дарування жінок як спосіб уникання інцесту або ж розглядає як сексуальний об'єкт виключно жіноче тіло.

Етичний вимір роботи Л. Вісконті нині також піддається критиці. Так, у 2021 році Бйорн Андресен, який у шістнадцятирічному віці зіграв Тадзіо в *Morte a Venezia*, знявся в документальній стрічці *The Most Beautiful Boy in the World*, в якій поділився досвідом зйомок у фільмі режисера. В одному з інтерв'ю, присвячених виходу стрічки, Б. Андресен коментує процес кастингу з Л. Вісконті: «Коли мене попросили зняти сорочку, я відчув себе некомфортно. Я не був до цього готовий. Я пам'ятаю, як він поставив мене однією ногою до стіни, я б ніколи так не стояв. Коли я дивлюся на це

¹ В українському суспільстві рух, ідейно суголосний *me too*, отримав гештег «не мовчи», в дописах з яким жінки та іноді чоловіки, що здебільшого належать до театральної спільноти чи ширше — спільноти культури, — розповідають про досвід сексуального чи психологічного насильства з боку їхніх колег, керівників театрів, викладачів спеціалізованих закладів вищої освіти. На момент написання цього дисертаційного дослідження в мережі продовжують з'являтися свідчення постраждалих [30].

зараз (курсив — О. О.), я бачу, як цей сучий син сексуалізував мене» [114]. Таке емоційне свідчення зрілого актора проявляє ймовірність надання оцінки діям режисера лиш з плином часу, адже у підлітка не було достатньо інструментів, аби усвідомити момент переходу Л. Вісконті межі у методах роботи. Крім того, загальний соціальний контекст суттєво відрізнявся від сучасного та унеможлиблював критичну оцінку того, що вважається неприйнятним сьогодні. Утім, Б. Андресен все ж стверджує ймовірність виходу з колізії ставлення до митця та людини: «Я можу відокремити Вісконті від мистецтва, але це складніше, тому що особисто для мене він не є анонімним» [114]. Тож, в межах цього дослідження видається необхідним окреслення сучасної оптики щодо ймовірності порушення режисером етичних норм у процесі зйомок, утім, надалі ми зосередимося саме на творчій реалізації контекстів сексуальності та еротизму у фільмографії Л. Вісконті, залишаючи етичні питання за дужками цієї роботи. Однак, підкреслимо, що інтерпретація фільмів режисера з точки зору сучасної етики є перспективною темою для майбутніх досліджень.

Виходячи з вищенаведеного у цьому підрозділі, можемо окреслити ключові для Л. Вісконті закономірності проявлення сексуального та еротичного у стрічках:

- автобіографічність — єдність кінематографа режисера із його сексуальною ідентичністю, проявлення гомосексуальності та гомоеротичності, часто в критичному ключі, що може пояснюватися як зовнішнім суспільним тиском, так і наявними в ідентичності митця протиріччями, зокрема, його внутрішньою гомофобією;
- взаємозв'язок суспільно-політичного із сексуальністю та еротизмом — еротизм у Л. Вісконті йде поруч із заборонами, які герої фільму переступають, тим самим демонструючи руйнацію усталених соціальних норм та, ширше, політичного устою;

- перверзивність — спосіб зображення сексуальної поведінки, що виходить за межі унормованості, тісно пов'язаний як з автобіографічністю, так і з осмисленням суспільно-політичних змін.

В межах мультимодального дискурс-аналізу нас цікавлять прояви сексуального та еротичного контекстів через взаємозв'язок наявних модусів та ймовірність впливу музичного модусу на смисловий потенціал (за Т. ван Лівеном) для цілісної інтерпретації стрічки. Варто окреслити ймовірні реалізації сексуального та еротичного через музичний модус у фільмах Л. Вісконті. Охоплюючи всю фільмографію режисера, можемо зазначити кілька способів, з якими працює митець у цих контекстах:

- залучення оригінального саундтреку *nondiegetic*, в якому відповідні контексти проявляються як на рівні композиції («гострі» дисонуючі гармонії, низькі тембри), так і на рівні програмних назв (*Il delitto di Simone* в OST *Rocco e i suoi fratelli* композитора Ніно Роти, *Ossessione* і *L'incesto* в OST *La caduta degli dei* Моріса Жарра);
- використання цитат автономної музики, зокрема, класичних творів, що виконуються у нетипових для них звучаннях та найчастіше *diegetic*;
- робота з музичною партитурою в межах структури цілого фільму та протиставлення чи зіставлення тем на тривалій дистанції в межах хронометражу стрічки.

Варто зазначити, що музичні фрагменти, що можуть інтерпретуватися як спосіб підкреслення сексуального чи еротичного, набувають таких властивостей виключно в сукупності різних модусів: загального наративу стрічки, візуального ряду, монтажу тощо. На відміну від інтерпретації стрічок Л. Вісконті в контексті опери, де здебільшого музичний модус формує уявлення глядача про цілісне значення фільму, в межах сексуального та еротичного контекстів можемо припустити, що здебільшого внутрішні закони того чи того фільму надають музичним темам нових сенсів.

До прикладу, в *La terra trema* Л. Вісконті залучає цитату Етюдів оп. 10 №3 мі мажор Фридерика Шопена [2:04:49-02:08:03]. Власне музичні

характеристики цього твору не свідчать про жодні посилання на контексти сексуальності чи еротизму: темп *Lento ma non troppo*, штрих *legato*, світла наспівна тема та поліфонічна фактура можуть апелювати до ліричних образів, типових для романтичної музики. Однак, у стрічці звучать тільки останні 16 тактів твору, що виконуються на губній гармоніці в компанії п'яниць та постійно повторюються. Зміна тембру твору Ф. Шопена акцентує і докорінну зміну ситуації та простору, в якому звучить його музика: салонному чи концертному виконанню протиставляється сільська вулиця, аристократичній або інтелігентній публіці — п'яниці. Крім того, тема набуває танцювального характеру, що підкреслюється візуальним рядом: двоє чоловіків намагаються вальсувати в межах дводольного метру музики.

Музична цитата проявляє еротичний контекст, присутній в наративі стрічки: один із п'яниць, помітивши Дона Сальваторе, каже, що той може ходити так пізно, тільки якщо упіймав якусь дівчину. Виходячи із його тривалих залицянь до Лючії стає очевидним, що Дон Сальваторе був разом із нею. Як тільки поліцейський зник з виду — один з чоловіків починає грати тему Ф. Шопена. Наступний діалог Лючії та Мари все ще на тлі звучання гармоніки підтверджує здогадку глядача — дівчина втратила цноту, відповівши на залицяння Дона Сальваторе.

Оскільки Л. Вісконті, зображаючи життя селян з Ачі Трецца як спільноту, що існує як архаїчна в межах космогонічного циклічного міту, видається доречним сприйняття сексуальних стосунків у цій спільноті з точки зору правил та заборон, що існують в архаїчних соціумах. Так, виходячи з ідей Ж. Батая, який своєю чергою спирається на теорію К. Леві-Строса, заборона інцесту провокує до усвідомлення жінки як цінності, яку необхідно подарувати іншому, і проявом такого дару стає шлюб: «Шлюб воєдино поєднує матеріальний інтерес і чистоту, чуттєвість і заборону чуттєвості, щедрість і скупість. У своїх витоках шлюб — це протилежність тваринності, це *дар*. Леві-Строс, без сумніву, всебічно прояснив цей аспект. Він так добре проаналізував ці “рухи”, що його концепція дає чітке уявлення про сутність

дару: за своєю суттю дар є відмовою, заборонаю тваринної насолоди — нестримної і негайної. Річ у тому, що шлюб є справою не так самого подружжя, як “дарувальника” жінки — чоловіка (батька або брата (sic! — О. О.)), який міг би легко насолодитися цією жінкою (донькою або сестрою), а натомість віддає її: таким чином, його дар певною мірою замінник статевого акту; надмірність цього дару, як і спосіб дарування, має такий самий сенс — витрачання ресурсів, — як і сам акт. Однак тільки відмова, яка допускає такий різновид витрачання і яку утверджує заборона, уможлиблює *дар*. Навіть якщо дар — як і сексуальний акт — приносить полегшу, відбувається це зовсім не схожим на звільнення тваринності чином: і у факті подолання цієї межі криється сутність *людяності*. Відмова близького родича — іншими словами, *стриманість* того, хто забороняє собі власну ж річ, — визначає саме *людське* ставлення на противагу тваринній пожадливості» [3, с. 53].

Так, епізод *La terra trema*, про який йдеться, пов’язаний із цілою низкою втрат ресурсів у родині Валастро: вони не змогли продати улов, змушені закладати будинок. Окрім того, дідусь (найстарший чоловік у сім’ї) смертельно хворіє, а отже функції «дарувальника» (за Ж. Батаєм) переходять до Антоніо, який, натомість аби опікуватися своїми ресурсами (зокрема, сестрою), пиячить. Лючія в діалозі з Марою докоряє братові за це, і, як наслідок, проголошує можливість порушення усталених законів і сама вирішує, кому «дарувати» себе.

Таким чином, тема етюдю Шопена, переосмислена в дусі «низької» жанрової музики (в цьому випадку народного танцю), підкреслює занепад родини Валастро, втрату ними усіх можливих цінних та ціннісних ресурсів і спробу переступу людського, що проявляється в позашлюбних сексуальних стосунках Лючії з Доном Сальваторе. Окрім того, зображаючи танець двох чоловіків під час звучання теми, Л. Вісконті вводить до цього епізоду й гомоеротичний натяк, що в сукупності усіх інших факторів недвозначно трактується як прояв людського занепаду.

Цілий ряд прояву контекстів сексуальності та еротизму помічаємо у взаємозв'язку із залученою режисером музикою у стрічці *La caduta degli dei*. Найперше йдеться про авторський саундтрек Моріса Жарра, що завжди звучить *nondiegetic*. Композитор у якості лейттембру використав препароване фортепіано, яке наявне у темах *Ninna Nanna per Lisa* (Колискова для Лізи), кількох версіях теми *Ossessione* (Одержимість), у *L'incesto* (Інцест) та в *Il tramonto di Sofia* (Захід Софії). Цей лейттембр має дуалістичну природу. Використаний у жанрі колискової, відсилає до образів світу дитинства, до того ж, гостре дзвінке і дещо розлаштоване звучання нагадує тембр іграшкової музичної шкатулки. Однак, з'являючись у інших згаданих темах, препароване фортепіано поєднується з демонстрацією перверзивної поведінки Мартіна: розбещення ним дітей та зґвалтування матері¹. Таким чином, «надламаний» і фальшивий лейттембр асоціюється зі зруйнованим Мартіном світом дитинства, що відбувається через порушення ним сексуальних заборон.

Значна частина епізодів фільму позбавлена авторського саундтреку, натомість вони помітно збагачені цитатами автономної музики *diegetic*. До стрічки, зокрема, залучено жанрову музику (вальси, марші), нацистські гімни та солдатські пісні відповідного часу. Крім того, важливі для загальної драматургії картини епізоди «увінчуються» виконанням творів одного із трьох класиків австрійсько-німецької музичної культури: Й. С. Баха, А. Брукнера та Р. Вагнера. Симптоматично, що творчість кожного з цих композиторів використовувалась пропагандою Третього Райху для формування мітології нацизму [147, с. 17, 223-247].

Першим з епізодів, в яких звучить виключно *diegetic*, стає виконання Гюнтером (кузенем Мартіна) на честь дня народження Йоахіма Сарабанди із віолончельної сюїти №5 c-moll Й. С. Баха (BWV 1011) [00:10:23–00:12:45]. Музика Й. С. Баха стає тим етичним прикладом, що ще тримає родину Ессенбеків, яку в межах стрічки можемо вважати відзеркаленням цілого

¹ В сцені інцесту тема дитинства також оприявлена: після зґвалтування Софія розглядає шкатулку із артефактами дитинства Мартіна — його одяг, взуття, фото, зошит і пасмо волосся.

німецького суспільства 1930-х, у вимірі моральних чеснот людяності. Під час звучання цього твору, у візуальному модусі демонструється кожен з присутніх у залі героїв крупним планом. Вісконті дає змогу глядачеві «зазирнути в очі» усім членам родини Ессенбеків. Їхні статичні постаті вже на початку фільму уподібнюються до пам'ятників — образу, що свідчить про належність до минулого, адже найчастіше пов'язаний зі смертю того, кому він присвячений¹.

Після зображення такого «пантеону» на сцені з'являється Мартін в образі Марлен Дітріх з фільму *Der blaue Engel* Дж. фон Штернберга та виконує пісню *Kinder, heut' abend, da such' ich mir was aus* (Діти, сьогодні ввечері я виберу собі якогось чоловіка) з цієї стрічки [00:13:59–00:15:17]. Цей епізод стає гротескною пародією, що досягається засобом травестії, більше того, переодягнений в жінку чоловік проголошує зі сцени перед своєю родиною вибір чоловіка на сьогоднішній вечір. У поєднанні з попередньою сценою відбувається протиставлення високого та низького, традиційного та перверзивного. Вочевидь, залучення образу Марлен Дітріх — це перш за все яскравий маркер зображеної епохи (саме в 30-ті роки Марлен Дітріх, як відомо, стає секс-символом Німеччини), але, крім того, травестійна роль головного героя демонструє моральний занепад суспільства, ідеалом якого ще донедавна була музика Й. С. Баха.

Саме пісня Марлен Дітріх стає містком до епізоду спроби розбещення Мартіном Лізи — доньки сусідів його коханки. Герой наспівує її, піднімаючись сходами до дівчинки. Після спроби розбещення Лізи Мартін ховається в сусідній кімнаті та вмикає радіо, з якого *on-the-air* в повну силу звучать сурми із коди I-ої частини Восьмої симфонії c-moll А. Брукнера (WAB 108) [01:01:38–01:02:59]. Цей грізний звук мідних сам А. Брукнер називав *totenuhr*, тобто «година смерті» [56, с. 57], що може інтерпретуватися як небесні сурми, які позначають моральний імператив, покликаний викрити низькість Мартінового вчинку.

¹ Подібний прийом помічаємо і в *Il gattopardo*, коли родина князя Саліні, запилюжена після мандрівки, опиняється в соборі поміж кам'яних скульптур і, знерухомлюючись, уподібнюється до них.

Епізод «Ночі довгих ножів», де зображено п'ятнадцятихвилинну оргію солдатів СА, з точки зору контекстів сексуальності та еротизму видається особливо показовим, зокрема, через активне залучення режисером різножанрових музичних фрагментів. Після ряду танців, що виконуються на акордеоні та розлаштованому фортепіано, тембр якого ніби мігрує з авторського саундтреку в простір *diegetic*, солдати співають дві пісні часів Третього Райху: *Es zittern die morschen Knochen* (Тремтять одряхлілі кістки) [01:38:37–01:40:09], що певний час була гімном Гітлер'югенд, та Пісня Хорста Весселя *Die Fahne hoch* (Знамена вгору) — гімн СА [01:33:40–01:34:44]. Кульмінацією дійства стає виконання Костянтином (дядьком Мартіна) *Isoldas Liebestod* із «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера (тт. 3-13) [01:40:57–01:41:58]. У своєму фінальному монолозі Ізольда дивиться на мертве тіло коханого Трістана та оспівує його красу. Вербальний текст обраного режисером фрагменту недвозначно інтерпретується під час гомосексуальної оргії солдатів: Костянтин співає про чудову чоловічу посмішку та прекрасні очі.

Тож, Л. Вісконті знову використовує докорінно змінену інтерпретацію залученого твору класичної музики. Якщо використання найвищих зразків австрійсько-німецької музичної культури до стрічки апелює до виміру ідеалізованого людського, то таке звучання *Isoldas Liebestod* наштовхує на думки про втрату цих ідеалів, долання людського та невпинне стремління до тваринного. Режисер послідовний у своєму критичному ставленні до такого шляху неповернення: прогнозовано, що в наступному епізоді солдатів СА знищують загони СС. Ж. Батай також наштовхує на думки про невідворотність втрати людського, зазначаючи, що оргія є межовим способом руйнації: «оргія — вершина трансгресії і загальне (рішуче й нестримне) усунення лімітів. Не випадково під час Сатурналій господарі прислужували рабам: правила й ієрархії згасали під напливом грубих сил — переважно дисфункціональних. Треба було конче перетворити все на протилежність того, що вимагали правила, змити могутньою хвилею тваринної люті. Заборони, що їх зазвичай дотримувалися зі страху, раптом виявлялись безглуздими. Відбувалися

страхотливі злягання — і не залишалось нічого, що не могло б викликати відразу до таких дій. Глибоко вражені люди прагнули тих самих речей, які зазвичай їх жахали. Вони п'яніли від страху перед гидкою витівкою — і саме страх надавав витівці п'яного сенсу» [3, с. 117].

Важливим також видається нерозривне пов'язання контексту сексуальності із загальноісторичними подіями, на тлі яких розгортається основний наратив стрічки. До того ж, ця сцена демонструє дуалістичну природу гомофобії у тоталітарних суспільствах — адже у стрічці гомосексуальні стосунки зображені в межах спільноти, яка принципово їх засуджує. Зокрема, П. Рамзі пише: «важливо пам'ятати, що гей-чистка Гітлера почалася не в барах чи борделях, а в його власних воєнізованих формуваннях. Жодного члена СА не потрібно вшановувати, але трагедія “Ночі довгих ножів” може слугувати уроком. Голос Вісконті — це голос сумління, який нагадує нам, що якщо ми поведимося як вівці¹, ми залишаємо себе відкритими для ймовірності бути з'їденими пастухом, чи то геєм, чи гетеросексуалом» [135].

Як можемо спостерігати, еротизм та сексуальність у *La caduta degli dei* проявляється в музичному модусі шляхом протиставлення «ідеального» (музика Й. С. Баха, А. Брукнера, жанр колискової) та перверзивного (тембр препарованого фортепіано, травестійні амплуа музичних номерів у *diegetic*, надання відомим музичним темам «низького» звучання), що є сутолочним із ключовою ідеєю цілої стрічки — саморуйнація німецького суспільства часів зародження нацизму крізь порушення людських заборон, зокрема, й сексуальних. У згаданих вище епізодах музичні протиставлення відбуваються на невеликій хронометражній дистанції — в межах, власне конкретного епізоду. Щоразу спосіб демонстрації конфлікту відрізняється: від прямого зіткнення різних музичних традицій в епізоді дня народження Йоахіма, музичної відповіді на візуальний та наративний модуси у сцені розбещення Лізи і, зрештою, до грубої версії виконання *Isoldas Liebestod* в епізоді оргії.

¹ Зауважмо цю метафору, що посилається на перехід від людського до тваринного.

Утім, можемо також помітити протиставлення музичних тем і на цілісній структурі стрічки, але, на довгій хронометражній дистанції вони не сприймаються як гострий конфлікт, а радше виглядають поступовою «деградацією», що супроводжує занепад головних героїв фільму. Так, у фінальному епізоді весілля Софі та Фредеріка залишається лише звук грамофона, з якого звучать пісні низьких жанрів [02:18:04–02:27:10], під які танцює публіка. Співставляючи цей епізод із початковим звучанням Й. С. Баха, стає помітним підкреслення втрати людських ідеалів та занепаду суспільства, зокрема, і в звуковому модусі стрічки.

Подібний тип роботи з музикою в контекстах сексуальності та еротизму в межах цілісної структури стрічки помічаємо і в *Morte a Venezia*. Наратив, що значною мірою розвивається довкола еротичного потягу Густава Ашенбаха до польського хлопця Тадзіо, Л. Вісконті вибудовує як симетричну дзеркальну композицію: події фільму розвиваються до моменту ключового рішення Ашенбаха залишитися у Венеції попри епідемію, яке призводить до руйнації та смерті героя. Значною мірою ця структура увиразнюється звучанням Симфонії №5 Густава Малера, що сумарно звучить у стрічці близько тридцяти п'яти хвилин. Однак, значення протиставлення «ідеального» та перверзивного набувають теми, що звучать *diegetic*, а отже їх слухає герой, перебуваючи на різних локаціях готелю, в якому він зупинився. Йдеться про цитування в аранжуванні для струнного ансамблю фрагментів з оперети Ф. Легара *Die lustige Witwe* у першій частині стрічки [00:15:02–00:30:32] та подібний епізод, що відбувається дзеркально наприкінці, де (вочевидь, вже хворий на холеру) гротескно загримований артист виконує фольклорні пісні у супроводі невеликого ансамблю народних інструментів [01:26:24–01:34:21]. Тож, у цій стрічці, подібно до *La caduta degli dei* проявляється взаємозв'язок наративу, що демонструє занепад особистості, із жанрами залученої музики: разом із руйнацією людського в музичному модусі звучать композиції «низьких» жанрів. Утім, в *Morte a Venezia* симетрична структура стрічки дозволяє

говорити не про поступову «деградацію» музики, а про її викривлене віддзеркалення в загальній композиції фільму.

Зрештою, прояви сексуальності та еротизму часто присутні у фільмографії Л. Вісконті. Як ми могли спостерігати вище, ці контексти слугують інструментами для розкриття ширших ідей, зокрема, ставлення режисера до соціально-політичних проблем європейського суспільства. Еротизм у Л. Вісконті — це завжди трансгресивний акт порушення заборон, через які герої позбуваються людського та прагнуть до тваринного (за Ж. Батаєм). Музичний модус здатен підкреслювати такі переступи у різний спосіб: протиставлення «низьких» та «ідеальних» тем, використання нетипових тембрів (як-от препарованого фортепіано), зміна ключових властивостей цитат з творів академічної традиції (тембр, вокальне амплуа, спосіб виконання та налаштування інструмента тощо)¹.

Говорячи про кінематограф ХХІ ст., варто усвідомлювати той факт, що способи прояву сексуальності та еротизму за більш ніж пів століття з часу життя та творчості Л. Вісконті суттєво змінилися. Йдеться про повсякденне сексуальне життя людей у Західній Європі, в якому від кінця 1960-х відбуваються значні зрушення. Зокрема, були створені та введені в широкий обіг оральні контрацептиви для жінок, а в 1980-х та 1990-х у більшості західноєвропейських країн легалізують аборти та декриміналізують гомосексуальність. Ці заходи сприяли значному поширенню сексуальної свободи та вважаються «сексуальною революцією» [153]. Зрештою, сексуальна революція вплинула на спосіб репрезентації сексуальності в кіно, що змінювався від кінця 1960-х і значною мірою продовжує змінюватися до сьогодні². Як зазначають Г. Чміль та Н. Корабльова, «сьогодні на зміну потягу

¹ Зауважимо, що на сьогодні поділ культури на «високу» та «низьку» може видаватися неактуальним через активні процеси взаємопроникнення проявів «масової» культури до «елітарної» та навпаки [20]. Однак, помічаємо, що для Л. Вісконті такий поділ залишається актуальним інструментом прояву контрастних дихотомій.

² Детальніше про вплив сексуальної революції на кіно та телебачення див. Sex Scene. Media and the Sexual Revolution [142]. Детальну хронологію щодо змін в репрезентації сексуальності в кіно див. *Filmsite* (<https://www.filmsite.org/sexinfilms.html>).

й забороні на потяг прийшла спокуса — тяга до зняття заборон, сучасні апологети нової духовності намагаються замінити собою релігійні заборони в тому, що, навпаки, стимулюють чуттєвість, еротизують культуру» [37].

Для окреслення сексуальності та еротизму в кінематографі ХХІ ст. було обрано стрічку *Hundstage* (Собачі дні) австрійського режисера Ульріха Зайдля. Варто зазначити, що цей фільм, знятий у 2001 році, став дебютом митця в ігровому кіно, адже від початку 1980-х режисер був відомий виключно як документаліст, і одразу ж приніс визнання, отримавши Гран-прі журі Венеційського фестивалю [5]. Утім, поділ на документальне та ігрове кіно у творчості режисера є досить умовним, про що У. Зайдль зазначає: «Для мене дійсно немає межі між ігровим і неігровим кіно. Але я кажу це як маніфест чи провокацію. Насправді різниця є. У той момент, коли люди перестають грати самих себе, а починають грати якусь роль, починається ігрове кіно. У моїх фільмах *багато непрофесійних акторів, але вони грають ролі*, і всі їхні особливості та характери втягуються в цю гру. Ще раз скажу, в цьому і є різниця: вони не грають самих себе з дружинами і собаками в своїх квартирах, а перевтілюються в різних персонажів. Йдеться про те, щоб створити на екрані якусь автентичність, щоб глядач міг там опинитися. *Я не хочу показувати ілюзію, але світ, в якому ми живемо*»¹ [84].

Вже на рівні творчого методу У. Зайдля помічаємо подібність із підходом Л. Вісконті в межах неореалістичного періоду його творчості. В обидвох випадках відбувається залучення непрофесійних акторів, а також пріоритетом стає достовірне зображення реальності. До прикладу, *La terra trema* — ключова неореалістична стрічка Л. Вісконті — зображає реальних селян з Ачі Трецца та розкриває їхні соціальні проблеми, так само у *Hundstage* значна частина непрофесійних акторів грає персонажів, що близькі до їхнього повсякденного життя, зокрема, у фільмі присутній власник свінгер-клубу, інженер систем сигналізації та орендодавець квартир [68]. Саме межа між художнім та

¹ Курсив — О. О.

документальним у творчості У. Зайдля найчастіше опиняється у фокусі дослідників його творчості [95; 123].

Варто також зазначити, що зображення різних, часто перверзивних, проявів сексуальності з'являється у творчості обох режисерів. Тож, метод У. Зайдля, як і у випадку з *Morte a Venezia* Л. Вісконті, може створювати сумніви в етичності. Так, гостру реакцію отримала остання на сьогодні стрічка режисера *Sparta*. В ній розповідається історія австрійця Евальда, який, будучи педофілом, що не вчиняє злочинів, створює гурток дзюдо в румунському селі, завдяки чому має змогу спостерігати за тілесністю хлопчиків. Симптоматично, що в одній зі статей проблематику стрічки прирівнюють до вже згаданого *Morte a Venezia* Л. Вісконті [101]. Тож, етичні питання порушилися через ймовірну експлуатацію дітей, які, як і їхні батьки, не знали проблематики фільму заздалегідь, а в межах знімального процесу з допущенням мінімальної кількості людей на майданчик, могли зазнавати психологічного насилля [47]. У своїй відповіді на опубліковане в журналі *Spiegel* розслідування У. Зайдль пише: «У всіх своїх фільмах, у всій своїй творчості я вимагаю співчуття до пригноблених і тих, хто впав, до маргіналізованих і вигнаних: Я не ставлю їх на (моральний) п'єдестал, але закликаю сприймати їх як складних і суперечливих людей. Розпізнавати і описувати амбівалентність між турботою і насильством, дивитися замість того, щоб відвертатися і, таким чином, відгороджуватися від них, — я вважаю це важливим обов'язком — як художника і як людини. Я з великою повагою ставлюся до всіх артистів і ніколи б не прийняв рішення, яке б поставило під загрозу їхнє фізичне та психічне благополуччя» [85].

Окрім заперечення ймовірності насилля на майданчику, У. Зайдль у цьому коментарі маніфестує сферу своїх зацікавлень: люди, маргіналізовані суспільством. Такі герої значною мірою оприявлені і в *Hundstage*. Наратив фільму складається із кількох історій, що поєднуються між собою, адже персонажі так чи так перетинаються, однак нелінійність оповіді та невідомість для глядача імен героїв суттєво ускладнює можливість короткого синопсису

стрічки. Тож, в межах цього дослідження обмежимося загальним описом, присутнім на офіційному сайті режисера: «На південь від Відня, на нічийній землі автострад, торгових центрів і односімейних будинків, гнітюче спекотно. Температура підвищується, агресія зростає. Асфальт вкривається пухирями. У цій задушливій атмосфері шість історій, що відбуваються в одному місці і в один час, розповідають про повсякденне життя та агресію, про ночі, сповнені пісень та ігор, про секс і насильство. Про дні, сповнені самотності, втрати кохання, туги за коханням. Фільм про життя у всій його вразливості та інтимності» [145].

Аномальна спека, що є рушієм усіх подій у фільмі, стає підставою до інакшого сприйняття тілесності в кадрі. Від самого початку у візуальному модусі глядач бачить ряд статичних кадрів напівоголених людей, які засмагають на сонці і, вочевидь, відкинувши ідею протистояти спеці, натомість, приймають її. Важливо підкреслити, що демонстрована тілесність одразу виходить за межі конвенційної привабливості, що, зрештою, сприяє можливості глядачів сприймати створений режисером вимір як такий, що віддзеркалює нашу повсякденність. Вплив на глядача досягається також вивіренним освітленням: «воно одразу виглядає яскравим і майже сліпучим, повністю передаючи ідею палючого сонця, яке лише робить всіх більш нервовими, майже сліпими. Все це призводить до крещендо нестерпного емоційного напруження, яке, здається, діє на глядачів майже так само, як спека на головних героїв» [130].

Тож, спека, яка планомірно акцентується режисером як в анотації до стрічки, так і безпосередньо в її візуальній частині, відіграє важливу роль у проявленні амбівалентності людської природи: через емоційну напругу, яку спричиняє спека, людина здатна чинити речі, які порушують усталені конвенції. Утім, важливо зазначити, що формат фільму як збірки шістьох різних новел про життя звичайних людей передмістя Відня дозволяє мислити ці переступи не як випадковість, а як те, що завжди присутнє в людській природі. Про це, зокрема, пише Ж. Батай: «людство завжди суперечить собі,

несподівано переходить від доброти до найстрашнішої жорстокості, від надмірної цнотливості до надмірної розпусти, від запаморочливої краси до найбридкіших подоб. <...> Ця несумісність може позначитись і на одній-єдиній особі: удома людина чемна й подібна на янгола, та ввечері сторчголов кидається в розпусту. Найбільш вражає те, що для кожного зі світів, про які йдеться, взаємне ігнорування і незнання — це закон» [3, с. 22]. Зрештою, у кожній з шести історій оприявнюється така двоїстість людських світів, зокрема, жінка, яка втратила дитину, повертається до повсякденного життя зі свінгер-вечірки, вчителька готується до рольових ігор зі своїм брутальним коханцем, а пенсіонер пропонує своїй служниці прийняти роль його покійної дружини не лише в побуті, а й у сексуальному аспекті.

Слідуючи ідеям Ж. Батая, можемо також зробити припущення, що через такі прояви сексуальності герої фільму порушують заборони у прагненні повернення до тваринного. На цю думку також наштовхує назва стрічки. Як зазначено в анотації, «собачі дні — термін, який широко використовується для позначення часто спекотного і задушливого періоду між 24 липня і 23 серпня. Назва походить від сузір'я Каніколи (собака Оріона), яке можна побачити в цей час» [145]. Власне, ця ідіома знову-таки акцентує на спеці як ключовому тригері для героїв фільму, однак також може бути інтерпретована як те, що проявляє в людях тваринне. Утім, У. Зайдль пропонує фінал, що виходить за межі дуальності тваринне-людське, стверджуючи ідею, що людська жорстокість превалює над тваринною. Так, пенсіонер, схилившись над своєю отруєною невідомими собакою, виголошує: «Які ж люди жорстокі».

Зрештою, музичний модус стрічки підкреслює творчий метод У. Зайдля: він відмовляється від авторського саундтреку та *nondiegetic* і мінімізує звучання музики у фільмі. Натомість у кількох епізодах з'являються цитати автономної музики у *diegetic*, таким чином підкреслюючи безпосередню взаємодію героїв із цими темами. Кожна із цитат звучить у фільмі всього раз і тим самим не провокує до пошуку лейтмотивної системи, однак, щоразу музика підкреслено акцентується, привертаючи до себе особливу увагу

глядача. Такий тип прояву музики, в якому аудіальний модус підпорядковує собі інші, Е. Герцог пропонує називати «музичним моментом» [99, с. 6]. Тож, в *Hundstage* можемо окреслити щонайменше три музичні моменти, які увиразнюють контексти еротичного та сексуального в стрічці:

- спів німецькомовної народної пісні *Oh wie wohl ist mir am Abend*, що традиційно виконується канonom [00:46:25–00:47:37];
- арія Кармен *L'amour est un oiseau rebelle* з першої дії однойменної опери Ж. Бізе, що переривається та накладається з іспанською піснею *La cucaracha* [01:01:04–01:02:54];
- звучання *on-air* Прелюдії ор. 28, №4, мі мінор Ф. Шопена в аранжуванні, що стилізоване під танго [01:41:26–01:43:43].

Варто детальніше розглянути кожен із цих музичних моментів (за Е. Герцог), аби прослідкувати способи взаємодії музики із сексуальним у стрічці У. Зайдля. Зазначимо, що кожен зі згаданих епізодів залучено до новел, які загострюють уявлення про трансгресивність героїв, поєднання в них різних світів (за Ж. Батаєм). Тож, *Oh wie wohl ist mir am Abend* звучатиме в історії пари, яка втратила дитину, арія Кармен — в новелі про вчительку, а Прелюдія Шопена — в історії пенсіонера та його служниці.

Oh wie wohl ist mir am Abend — це німецькомовна пісня-канон, в якій йдеться про чудовий та затишний вечір¹. Проста мелодія пісні та звуконаслідування дзвонів у ній разом із нескладним поетичним текстом можуть вказувати на ймовірність виконання цієї теми дітьми. Окрім того, тема вечірнього спокою в тексті та «погойдування» в межах тридольного метру музики надають пісні функційності колискової, що, зрештою, стверджує апеляцію до простору дитинства. Розкриття через цю пісню образів дитинства в межах наративу стрічки видається планомірним: тему наспівує жінка, у якої загинула дитина, разом із коханцем, при цьому в кімнаті присутній її законний чоловік, якого вони показово не помічають. Спів жінкою дитячої пісні може

¹ Переклад тексту пісні: «Як добре мені ввечері, коли дзвони дзвонять на спочинок, бім, бам».

свідчити про її намагання позбутися болю після втрати дитини, а спосіб виконання теми каноном увиразнює спробу розділити свої переживання з кимось. Демонстративний спів пари перед чоловіком може стверджувати ідею Ж. Батая, що «лише свідоме руйнування і сповнена злості зрада здатні ввести нас у світ еротизму» [3, с. 158]. Таким чином, жінка, відвідуючи свінгер-клуб та зраджуючи чоловікові на його очах, намагається віднайти спосіб трансгресивного переходу або ж повернення до еротизму, втраченого після загибелі дитини. У цьому випадку *Oh wie wohl ist mir am Abend* пояснює причинно-наслідкові зв'язки її дій та дозволяє глядачеві співпереживати героїні, а не засуджувати за порушення соціально унормованих заборон.

Звучання арії Кармен *L'amour est un oiseau rebelle* з'являється в епізоді насилля вчительки її коханцем та його товаришем. Жінка, для якої рольові ігри з коханцем видаються унормованими та такими, що відбуваються за взаємної згоди, заперечує входження без її погодження у цей інтимний простір незнайомця. У. Зайдль детально зображає насилля, яке чинять двоє чоловіків проти неї. Кульмінацією епізоду стає вимога гвалтівників заспівати їм. Вчителька обирає для співу арію Кармен, у вербальному тексті якої засвідчується свобода вибору жінки свого кохання, до того ж, підкреслюється вибір між двома умовними ліричними героями¹. Використання перекладеного німецькою тексту арії наближає музику до життєпростору героїв та підкреслює безпосереднє звернення жінки до гвалтівників. Крім того, у сцені відбувається зіставлення «високого» та «низького» жанрів музики, подібно до того, як це відбувається у стрічках Л. Вісконті, тим самим загострюється перверзивність дій героїв. Між ними утворюється діалог музичними темами: на противагу арії, чоловіки вимагають співати іспанську пісню *La cucaracha*, текст якої загострює їхні насильницькі наміри².

¹ Переклад тексту арії: «Кохання — бунтівний птах, якого ніхто не може приборкати, і даремно ми кличемо, якщо йому приємно відмовити. Нічого не вдієш, ні погрозами, ні молитвами; один добре говорить, інший мовчить, і я віддаю перевагу другому; він нічого не говорить, але він мені подобається».

² Переклад тексту пісні: «Тарган, тарган бігати вже не може, тому що у нього немає двох задніх ніжок».

Надмірна жорстокість цієї сцени, фізичне насилля, що проявляється і в зіткненні з одним з ключових страхів-заборон — людськими випорожненнями (після відмови вчительки співати пісню голову жінки занурюють в унітаз), проявляє ще один спосіб трансгресії, якого прагнуть персонажі: «Страждання і смерть, завдані у садистський спосіб, логічно продовжують сповзання до руїни. Так само і проституція, і еротичний вокабуляр, і неодмінний зв'язок сексуальності з брудом сприяють перетворенню світу любові на світ розкладання й смерті. Просто справжнє щастя ми відчуваємо лише при марному витрачанні, завжди прагнемо переконатися у марності наших витрат, відчути себе якомога далі від серйозного світу, де заведене правило обов'язкового примноження ресурсів» [3, с. 158].

Останній епізод стрічки із залученням музики *diegetic*, яка підкреслює еротичність ситуації, стає сцена стриптизу служниці для пенсіонера. Важливо відзначити, що таке оголення значною мірою контрастує з усією тілесністю, що ми її бачимо від початку стрічки: поступове роздягання старшої жінки в танці надає такій тілесності еротичного характеру, на відміну від нерухомих тіл, що засмагають під сонцем та стають частиною загального зображеного в кадрі простору. Ж. Батай зазначає: «Нагота не завжди є обценною і може проявлятися не нагадуючи про непристойність сексуального акту. Авжеж, це можливо, та зазвичай жінка, роздягаючись перед чоловіком, відкриває себе його найпохмурішим бажанням. Отже, нагота несе сенс якщо не повної обценності, то принаймні “сповзання” до неї. Повна обценність не є аж такою тривожною — стара і потворна гола жінка залишає байдужими більшість чоловіків; та якщо вона є непристойною і не збуджує, то обценність, що дозволяє побачити оголене тіло вродливої жінки, приваблює мірою своєї обценності, мірою тривоги, яку викликає, однак не доводить до знепритомлення, мірою огидності своєї тваринності, водночас не перетинаючи границі жаху, що його краса робить одночасно стерпним і чарівливим» [3, с. 134-135]. В межах аналізованої сцени таке твердження видається доцільним, адже демонстрований стриптиз відбувається в межах «гри» служниці ролі

померлої дружини пенсіонера. Таким чином, її тілесність в цьому випадку провокує до можливості чоловіка «побачити» оголене тіло своєї дружини, яке насправді здатне викликати в нього сексуальне бажання. Музика Ф. Шопена, з одного боку, підкреслює звичність для пенсіонера такої ситуації в минулому (глядач може припустити, що обрана героєм платівка пов'язана зі спогадами про дружину), з іншого — прелюдія, стилізована в дусі танго, акцентує перверзивність сцени у подібний спосіб, як це проявлялося в *La terra trema* Л. Вісконті, про що йшлося вище.

Виходячи із трьох сцен стрічки *Hundstage*, оглянутих у цьому підрозділі, можемо зазначити, що на відміну від Л. Вісконті, У. Зайдль намагається зайняти нейтральну позицію щодо своїх персонажів, даючи змогу глядачам формувати свої судження. Це проявляється у візуальному модусі (статичні кадри чергуються із прийомом «ручної камери», яка активно «слідкує» за героями), та у побудові наративу, де пріоритетом стає демонстрація подій та фактів, що не рефлексуються героями вербально. Музичний модус тут підкреслює проблематику персонажів, часто стаючи замінником діалогів і набуваючи значення «музичного моменту» (за Е. Герцог): контексти, наявні в цитованій автономній музиці, здатні «розповісти» про героїв більше, ніж вербальна репліка. Крім того, музика увиразнює еротичні контексти, присутні в новелах стрічки та розкриває трансгресивні інтенції героїв.

Зрештою, контексти сексуального та еротичного та їхнє розкриття за допомогою музики певною мірою подібні у Л. Вісконті та У. Зайдля залученим інструментарем (зіставлення «високих» та «низьких» жанрів, використання видозмінених тем класичної музики), утім на рівні інтерпретації вбачаємо значні відмінності, які можуть пояснюватися як суб'єктивними факторами творчої біографії режисерів, так і тими змінами у сприйнятті еротичного, що сформувалися в межах сексуальної революції. Так, Л. Вісконті часто пов'язує сексуальність із соціально-політичними обставинами, а в проявах перверзивності людини демонструє занепад цілого (перш за все політичного) суспільства. Натомість, У. Зайдль стає на більш універсальні позиції: в межах локального

простору (у *Hundstage* — це передмістя Відня) він розмірковує про сутність людської природи, частиною якої, безумовно, стає сексуальність з притаманною їй жорстокістю та трасгресією.

Висновки до розділу II.

Творча біографія Л. Вісконті провокує до пошуку взаємозв'язків життя та творчості режисера із його кінороботами. Зокрема, належність митця до взаємовиключних за ідеологією спільнот (аристократія–комунізм, католицизм–гомосексуальність) стимулює до віднайдення тієї чи тієї позиції Л. Вісконті у його кіноспадщині. Виокремлені для аналізу контексти опери, міту та пам'яті, літератури, сексуальності та еротизму є найбільш оприявненими в усій фільмографії митця, а також презентованими у подальших зразках авторського кіно режисерів першої чверті ХХІ століття.

Так, оперний простір є важливим для режисера, який, окрім роботи в кіно, був активно залучений до постановок оперних спектаклів. Важливо, що Л. Вісконті самоітологізує своє народження в день прем'єри «Травіати» Дж. Верді, що не підтверджується документально, однак маркує важливість для митця і опери як жанру, і творчості Дж. Верді, зокрема.

В межах фільмографії Л. Вісконті опера проявляється майже у всіх фільмах в одному з кількох варіантів: буквальне відтворення сценічної постановки, залучення цитат з оперних текстів, слідування певним оперним наративам за відсутності безпосереднього звернення до музичних тем. Так, залучені оперні тексти часто слугують паралельним наративом, що здатен глибше розкрити образи кінематографічних персонажів, стаючи інтенцією для розвитку ключових конфліктів стрічки (початок повстання зі сценічного закликати взяти зброю у «Трубадурі» Дж. Верді в *Senso*). Вони збагачують наратив символами, які провокують до більш ускладнених типів смислотворення, зрештою, стають основою для композиційної будови стрічки.

У *La chimera* А. Порвахер помічаємо кілька посилань до стрічок Л. Вісконті, що проявляються, зокрема, в залученій музиці. Так, *Noi siamo*

zingarelle з «Травіати» Дж. Верді у виконання вуличного духового оркестру та арія В. А. Моцарта *Vorrei spiegarti, oh Dio!* слугують референсами до стрічок *Il gattopardo* та *Gruppo di famiglia in un interno* відповідно. Показово, що в обидвох фільмах головну роль виконав голлівудський актор Берт Ланкастер, тоді як у *La chimera* грає британська зірка Джош О'Коннор.

Оперність у стрічці А. Рорвахер відіграє ключову роль, адже теми «Орфея» К. Монтеверді функціонують як на рівні композиції, структуруючи стрічку своїм звучанням, так і на рівні наративу, створюючи паралелі з розвитком основної дії.

Контекст міту і пам'яті є вагомим для творчості Л. Вісконті та набуває свого рельєфного проявлення значною мірою у пізніх стрічках режисер. Взаємодія аудіального компонента із мітичним хронотопом стрічки проаналізована крізь призму часових та просторових характеристик, які завжди наявні у багаторівневій структурі кінематографічного полотна. Співставлення часопросторових характеристик музики із особливостями мітичного хронотопу у фільмах Л. Вісконті уможливорює смислотворення у пропонованому контексті. Так, музика у стрічках режисера, часто проявляючись як *internal* фокусує увагу глядача на суб'єктивному міті героя, втрату ним часу та переходу із ідей циклічного міту до лінеарності історичного часу. Зрештою, такий перехід у Л. Вісконті позначає руйнацію та неодмінну загибель героя.

Ф. Зеллер, користуючись подібними до Л. Вісконті прийомами роботи з музикою формує саундтрек стрічки *The Father* як зіставлення мінімалістичної музики Л. Ейнауді та цитат оперних арій. Перша з означених сфер музичного модусу підкреслює позачасовість і просторову розгубленість людини, що страждає на деменцію, друга — своєю лінеарністю та передбачливістю позначає намагання головного героя повернутися до об'єктивного часу. Подібність зазначеного прийому із творчістю Л. Вісконті утім маркує ключову ідейну різницю його залучення у стрічці Ф. Зеллера: на відміну від героїв

Л. Вісконті, Ентоні із *The Father* прагне повернутися до лінійного часу аби мати змогу повноцінно жити.

Контекст літератури проявляється у фільмографії Л. Вісконті в постійному зверненні до літературних текстів — дванадцять фільмів режисера є екранізаціями або ж частковими референсами тих чи тих творів письменників. Список приватної бібліотеки митця дозволяє унаочнити вплив літератури на його творчість та проявити у кількісних показниках важливість певних авторів.

Л. Вісконті у своїх екранізаціях здійснює власну інтерпретацію першоджерел, вводить нові лінії наративу, провокує до інших ракурсів на наявні в літературному тексті проблеми. Залучена до екранізацій музика розширює контекстуальний вимір творів, дозволяючи інтерпретувати їх в суттєво інакшій оптиці, аніж текст, що став підґрунтям до фільму.

Грецький режисер Й. Лантімос у своїй першій та наразі єдиній екранізації роману А. Грея *Poor Things* змінює наявні в літературному тексті акценти, зміщуючи увагу глядача на образ головної героїні Белли. Сформований режисером простір проявляє становлення головної героїні та дозволяє подивитися на штучно сконструйований світ її очима. Ця ідея підкреслюється на всіх рівнях мультимодальності стрічки, зокрема, й музичному: композитор Дж. Фендрікс залучив ряд духових інструментів, здійснив їхню електронну препарацію, отримавши можливість тотального контролю над звуковим простором стрічки. Таким чином глядач має змогу «почути» внутрішній світ героїні — водночас знайомий та штучно створений.

Врешті, сексуальність та еротизм також зазнають значних рефлексій Л. Вісконті. Це проявляється, зокрема, у перверзивності та трансгресивності персонажів його стрічок. Згідно з ідеями Ж. Батая, герої фільмів режисера діють таким чином у прагненні переходу від людського, яке регламентується рядом заборон, до тваринного. Ця руйнація у фільмах Л. Вісконті зачасту проявляє ставлення митця до соціально-політичних процесів Європи, безпосереднім свідком яких він був. В музичному модусі еротизм та

сексуальність оприявнюються зіставленням «високих» та «низьких» жанрів музики або ж суттєвою видозміною залучених цитат автономної музики академічної традиції.

Hundstage У. Зайдля проявляє подібність до ранньої творчості Л. Вісконті, а саме її неореалістичного періоду. Австрійський режисер залучає непрофесійних акторів та намагається осмислити існуючу соціально-політичну реальність. Контексти сексуальності та еротизму в У. Зайдля слугують способом дослідження людської природи, зокрема, ймовірності людини через той чи той тригер (у стрічці — це спека) долати певні притаманні людям заборони та прагнути до тваринності. Музичний модус тут підкреслює проблематику персонажів, часто стаючи замінником діалогів і набуваючи значення «музичного моменту» (за Е. Герцог): контексти, наявні в цитованій автономній музиці, здатні «розповісти» про героїв більше, ніж вербальна репліка. Крім того, музика увиразнює еротичні контексти, присутні в новелах стрічки та розкриває трансгресивні інтенції героїв.

Зазначимо, що виокремлення того чи того контексту задля аналізу та інтерпретації має свої недоліки: таким чином мультимодальний кінематографічний текст зазнає суттєвої фрагментації, тоді як у самій стрічці різні контексти можуть існувати в нерозривній єдності та інтерпретуються глядачем у цілісному дискурсі. Утім, таке штучне викоремлення контекстів сприяє наочності аналізу та дозволяє відтворити порушену цілісність вже у свідомості реципієнта.

ВИСНОВКИ

Музика в кінематографічній творчості Лукіно Вісконті — тема, з якою пов'язана багаторічна діяльність автора дослідження, що вилилося в ряд наукових та публіцистичних текстів, публічних лекцій, відкритих дискусій. Постать італійського митця щоразу розглядалася в інакшій оптиці, проявлялися ті чи ті актуальні на момент дослідження ідеї, що дозволяло по-новому сприймати фільми режисера, які вже набули визнання як класичні.

Це дисертаційне дослідження спрямоване на окреслення різновекторності та універсальності творчості митця, що проявляється у різного роду контекстах, характерних для його творчої біографії та методу конструювання кінодискурсу. Особливу увагу приділено музичній складовій фільмів режисера, яка, розглянута у зрізі мультимодальності, постає рівнозначним чинником смислотворення поруч із візуальним рядом, наративом та іншими кінематографічними засобами. Щобільше, робота виходить за межі виключно творчості Л. Вісконті та пропонує розширення залучення запропонованої методології через спільні контексти і до сучасного європейського кінематографа першої чверті ХХІ ст. Подібна розгерметизація дозволяє водночас прослідкувати тяглість художніх прийомів у кіно, зокрема, таких, що стосуються музичної складової, проявити наявні рецепції на класику кінематографа в сучасних стрічках, а також актуалізувати творчість Л. Вісконті, знання якої дозволяє розширити інтерпретаційні можливості глядача сучасного кіно. Таким чином, віднайдено паралелі, що проявляються крізь спільні контексти у способі використання музичного матеріалу сучасними режисерами та Л. Вісконті, прямих референсах на творчість митця чи схожості у підходах до композиційної побудови стрічок.

Міждисциплінарна природа такого дослідження стимулювала пошук методологічних принципів у теоріях, присвячених кіно, звуку та музиці у фільмах, семіотиці, історії, філософії, літературознавстві. Ключовою методологічною основою для дисертаційного дослідження стала теорія

мультимодальності, запропонована наприкінці минулого століття Г. Крессом і Т. ван Лівеном та розвинена в застосуванні щодо аналізу та інтерпретації фільмів у працях Дж. Вільдфоєр та Дж. Бейтмана у 2010-х. Її ідеї певною мірою продовжують семіотичні підходи, однак, враховуючи ті складнощі, які наявні в семіотиці, зокрема, лінгвоцентричність у підході до текстів будь-якої природи, адже граматичні та семантичні структури, необхідні для існування мови можуть бути відсутні в інших знакових системах. Тож, мультимодальність пропонує враховувати комунікативний потенціал різного роду текстів у співзвучності усіх модусів, поєднання яких дозволяє сформувати цілісне значення, яке буде змінюватися за відсутності хоча б одного з них. Такий підхід суттєво зрушує дослідження звуку та музики в кіно, адже уможливлює паритетність усіх складових цього мультимедійного тексту та дозволяє прослідкувати взаємовпливи модусів у ньому. Це дозволяє проявити значення аудіоряду на різних рівнях тієї чи тієї стрічки (наративному, композиційному, структурному тощо) та ствердити його вагу для цілісної інтерпретації.

Сучасна західна гуманітаристика демонструє активний розвиток теорії мультимодальності та мультимодального дискурс-аналізу в кіно, однак, в українському науковому просторі ці підходи поки що не набули розповсюдження та представлені недостатньо. Проявляється потреба уніфікації термінології, розвитку взаємодії із суміжними спеціалізаціями, як-от логікою дискурсу, задля більш обширного включення цієї методології до українських досліджень. У цій роботі розкриті основні засади запропонованої методології, проявлено інструменти її залучення до аналізу та інтерпретації художніх фільмів, що, зрештою, може слугувати передумовою подальшого розвитку такого напрямку досліджень в українській гуманітарній думці.

Вбачаємо залучення цієї методології перспективним передовсім тому, що вона дозволяє розширити усталений у вітчизняних дослідженнях функціоналістський підхід до аналізу музики в кіно та надає більшої інтерпретаційної свободи не лише науковцям, а й критикам та публіцистам, що

працюють в межах синтетичних зв'язків звуку та музики з кінематографом. Зрештою, мультимодальний підхід може бути імплементований і до аналізу українських стрічок, як сучасних, так і тих, що були зняті протягом ХХ ст. Інтерпретація таких фільмів та, зокрема, їхньої аудіальної складової в межах визначеної контекстуалізації дозволить розширити комунікаційний потенціал українського кіно та творчості визначних композиторів у ньому (як-от Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, Л. Грабовського, М. Скорика та ін.). Окрім того, апробація компаративістського підходу, наявного у цьому дисертаційному дослідженні, щодо українського та західноєвропейського, і ширше — світового кінематографа — сприятиме віднайденню тих взаємозв'язків, що уможливлять подолання герметичності, присутньої на сьогодні в межах досліджень звуку та музики в українському кіно.

Багаторічна робота із темою дисертації призвела до потреби ревізії наявних підходів до аналізу звуку та музики в кіно. У цьому дослідженні окреслено ключові праці, що стали підґрунтям для формування аналітичного методу, зокрема, роботи Т. Адорно/Г. Айслера, З. Лісси, Т. ван Лівена, М. Шіона. Зрештою, спосіб аналізу музики в кіно та термінологічний апарат, запропоновані в роботах М. Шіона стали опорними в межах цього дослідження, адже проявили свою дієвість при залученні до мультимодального дискурс-аналізу. Зазначимо також вагому роль праці З. Лісси, що, попри наявну у дисертації критику її функціонального погляду, видається важливою в контексті свого часу, адже розкриває актуальні на момент публікації вектори аналізу музики в кіно.

Відхід від осмислення музики лише як прояву певної функційності та окреслення її як нерозривного взаємозв'язку з усіма іншими модусами фільму принципово змінює ракурс досліджень музики в кіно. Аудіальний простір стрічок втрачає поширене раніше уявлення про беззаперечне підпорядкування зображенню, утім, такий підхід позбавлений і надмірного домінування музичної складової, що його можемо помічати передовсім у музикознавчих студіях. Тож, звук та музика в пропонованій оптиці рівнозначні з іншими

модусами мультимодального кінотексту та завжди проявляють свою функційність у взаємодії з ними.

Для здійснення аналізу та інтерпретації фільмографії режисера окреслено необхідну для цього контекстуалізацію, що впливає з фактів творчої біографії митця. В її межах розкриті актуальні на сьогодні дискурси щодо кіноспадщини Л. Вісконті, адже прояви різних модусів здатні проявлятися виключно в межах заданих контекстів. Тож, фільмографія митця була проаналізована в контекстах опери, міту та пам'яті, літератури, сексуальності та еротизму. Наголосимо, що кожен із пропонованих контекстів розглядався передовсім з точки зору реалізації музичної складової.

Здійснений у цій роботі аналіз унаочнив важливість для фільмів Л. Вісконті музичного модусу, проявив типові патерни роботи митця як з авторською, так і з автономною музикою. Крім того, помітною рисою музичної складової стала «дифузія» контекстів, їхнє неодмінне накладання один на одного, що утворює складні багаторівневі значення. Так, контекст сексуальності та еротизму часто пов'язаний із соціально-політичними ідеями, оперні цитати можуть проявляти мітичну часопросторовість, а літературні тексти стають фундаментом для авторських інтерпретацій режисера із нашаруванням контекстів, не притаманних для першоджерела. Тож, можна ствердити можливість багатовекторної інтерпретації стрічок Л. Вісконті, що дозволяє щоразу повертатися до фільмів режисера, дивлячись на них з іншою оптикою. Зокрема, це уможливорює не лише теоретичні, а й творчі перепрочитання його кінематографа (римейки фільмів, театральні постановки), створює підґрунтя для комунікації щоразу в нових дискурсах та провокує до розширення власних загальнокультурних, соціально-політичних та історичних бекграундів.

Власне, питання становлення Л. Вісконті як багатогранної особистості та універсального митця стимулювало дослідити ті впливи, що могли стати ключовими для його творчості. Окрім безпосередньо фактів творчої біографії, спогадів сучасників, інтерв'ю митця, вагомою складовою дослідження стала

систематизація приватної бібліотеки режисера, що дозволила ствердити авторські преференції в його різноманітних творчих проявах, а з іншого боку — спростувати деякі самомітології Л. Вісконті щодо власної постаті.

Зрештою, бажання виходу за межі дослідження виключно біографії та творчості Л. Вісконті задля прояву дієвості пропонованої методології в ширшому розрізі стимулювало віднайдення стрічок сучасного західноєвропейського кінематографа, в яких через спільну контекстуалізацію проявляються рецепції на фільми режисера. Певною мірою вибір цих стрічок є суб'єктивною оптикою автора дослідження, утім проявляє один зі способів актуалізації взаємозв'язків класичного кінематографа із сучасним кіно. Тож, наявність у дослідженні аналізу та інтерпретації стрічок *La chimera*, *The Father*, *Poor Things*, *Hundstage* не тільки унаочнює можливість застосування пропонованої методології до фільмів різних хронологічних та стилістичних періодів, а й проявляє зацікавленість автора в ймовірних інтертекстуальних зв'язках кінематографа різних епох, окреслення спільного дискурсу для сучасного та класичного кіно, що уможливлює актуалізацію останнього сьогодні. Зокрема, проявлення подібних взаємозв'язків дозволяє прослідкувати в історичному та соціо-культурному розрізах зміни етичних та естетичних підходів, окреслити способи комунікації авторів стрічок щодо тих чи тих універсальних тем, зрештою, усвідомити значення музичного модусу як композиційної складової фільмів не лише з огляду змінності ідей, а й з точки зору технологічного поступу кінематографа.

Дослідження музики в кіно в оптиці мультимодального дискурс-аналізу є відносно новим підходом, який ще не набув суттєвого розповсюдження та закріпленої конвенційності. Крім того, ця методологія провокує до пошуків щоразу нових взаємодій з різними галузями науки, емпіричних апробацій, термінологічного вдосконалення тощо. Утім, такі дослідження вирізняються відкритістю до нових ідей, проявів суб'єктивності та, врешті, набуття суб'єктності дослідником, яка може відкрити нові перспективи досліджень, пов'язаних з музикою в кіно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров Г., Пудовкин В., Эйзенштейн С. Будущее звуковой фильмы. Заявка. *Советский экран*. 1928. № 32.
2. Андреева І. Мульти模альний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи напряду. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. № 7. С. 3–8.
3. Батай Ж. Історія еротизму. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2021. 176 с.
4. Бондарчук В. Дмитро Гнатюк у роботі над оперою Джузеппе Верді «Травіата». *Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського*. 2021. № 3-4(52-53). С. 7–20.
5. Бронтерюк Б. Хто це такий: Ульріх Зайдль. *Moviegram*. URL: <https://moviegram.com.ua/ulrich-seidl/> (дата звернення: 04.03.2025).
6. Вернигор П. Як зрозуміти, що я асексуал, пансексуал чи сапіосексуал? Путівник по типах сексуальності та орієнтаціях. URL: <https://zaborona.com/yak-zrozumiti-scho-ya-aseksual-panseksual-chi-sapioseksual-gajd-po-tipah-seksualnosti-ta-orientacziyah/> (дата звернення: 04.03.2025).
7. Висконти о Висконти / ред. З. Федотова. Радуга, 1990. 445 с.
8. Вишинський В. «Adagietto» П'ятої симфонії Густава Малера: темп як фактор смисло- та формоутворення. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2011. № 13(4). С. 38–47.
9. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. Алтейя, 2015. 189 с.
10. Еко У., Кар'єр Ж. Не сподівайтесь позбутися книжок. Львів : Вид-во Старого Лева, 2015. 256 с.
11. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 448 с.
12. Калініченко О. Мульти模альність художнього тексту: напрями лінгвопоетологічних досліджень. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. № 2(21). С. 42–45.

13. Кемпбелл Д. Тисячоликий герой. Львів : Вид-во Terra Incognita, 2020. 416 с.
14. Кузьменко А. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 222 с.
15. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. ОГИЗ, 1937. 533 с.
16. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Прогресс, 1992. 376 с.
17. Леонтьев С. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 201 с.
18. Лисса З. Эстетика киномузыки. Музыка, 1970. 495 с.
19. Лондон Д. Мартін Іден. Харків : Фоліо, 2022. 368 с.
20. Лютий Т. «Висока» й «низька» культура. *Український тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/vysoka-j-nyzka-kultura/> (дата звернення: 04.03.2025).
21. Лютий Т. Трансгресія еротизму. *Український тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/transhresiiia-erotyizmu/> (дата звернення: 04.03.2025).
22. Макарук Л. Специфіка сучасного англомовного мультимодального дискурсу. *Східноєвропейський журнал психолінгвістики*. 2014. № 2(1). С. 70–78.
23. Мірошниченко І. Жанр інфографіки у мас-медійному дискурсі як стислий мультимодальний текст. *Лінгвістика. Лінгвокультурологія*. 2017. № 11. С. 70–80.
24. Островський О. Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму: порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 19(1). С. 130–138.
25. Островський О. Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця. *Вісник: Українські культурологічні студії*. 2024. № 13(2). С. 43–47.

26. Островський О. «La terra trema» («Земля тремтить») Лукіно Вісконті: звук як міфологічний простір. *Київське музикознавство*. 2017. № 56. С. 293–302.
27. Пруст М. На Сваннову сторону. Київ : Золоті ворота, 2012. 380 с.
28. Пухнер М. Писаний світ. Київ : Темпора, 2022. 460 с.
29. Рацінгер Й. «Що ж робити гомосексуальній особі, яка намагається наслідувати Господа?». *Verbum*. URL: <https://www.verbum.com.ua/05/2019/church-and-homosexuality/pastoral-care-of-homosexual-persons> (дата звернення: 05.03.2025).
30. Самойленко А. «Не мовчи»: українки масово розповідають про домагання викладачів. *Главком*. URL: <https://glavcom.ua/country/society/ne-movchi-ukrajinki-masovo-rozpovidajut-pro-domahannja-vikladachiv--1043531.html> (дата звернення: 05.03.2025).
31. Северинова М. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*. 2022. № 18. С. 295–304.
32. Соссюр Ф. д. Курс загальної лінгвістики. Київ : Основи, 1998. 324 с.
33. Сюта Б. Змінювання змістів мистецьких творів як результат заміщення та розмивання первісних значень прецедентних феноменів. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2023. № 1. С. 28–36.
34. Сюта Б. Трансформація змістів у музичних творах як феномен актуалізації явища прецедентності («Гімн /Вічний революціонер/» Івана Франка – Миколи Лисенка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2024. № 139. С. 8–21.
35. Харченко П. Принципи функціональної класифікації музики в кіно. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. № 1(16). С. 179–188.
36. Чміль Г., Вітошкін М. Особливості втілення режисерського задуму в сучасному аудіовізуальному мистецтві. *Вісник Київського*

національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2024. № 7(2). С. 275–287.

37. Чміль Г., Корабльова Н. Тіло як реальність у знаковій системі екранної культури та сексуальність як її ідеологія. *Культурологічна думка*. 2020. № 17. С. 19–44.
38. Шилова А. Грецька химерна хвиля: історія однієї з найцікавіших течій у сучасному кінематографі. *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/578545-grecka-himerna-hvila-istoria-odniei-z-najcikavisihi-tecij-u-sucasnomu-kinematografi/> (дата звернення: 05.03.2025).
39. Шилова А. Народжена сексуальною вчора: чому "Бідолашні створіння" є одним із найкращих фільмів останнього десятиліття. *Суспільне Культура*. URL: <https://suspilne.media/culture/665094-narodzena-seksualnou-vcora-comu-bidolasni-stvorinna-e-odnim-iz-najkrasih-filmiv-ostannogo-desatilitta/> (дата звернення: 05.03.2025).
40. Шитова В. Лукино Висконти. *Искусство*, 224.
41. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Symposium, 2006. 574 с.
42. Элиаде М. Аспекты мифа. Академичес. Проект, 2010. 256 с.
43. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Ладомир, 2000. 414 с.
44. Ягодзинська І. Опера Бенджаміна Бріттена «Смерть у Венеції» за однойменною новелою Томаса Манна в контексті інтерпретацій першоджерела (на матеріалі вистави Glyndebourne Opera). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. С. 68–75.
45. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2017. 270 с. URL: https://archive.org/details/sucho-id-yankovska/diss_yankovska/page/n269/mode/2up (дата звернення: 06.03.2025).

46. Abreu R. What is film gauge – 8mm, 16mm, 35mm, 65/70mm explained. *StudioBinder*. URL: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-film-gauge-definition/> (date of access: 05.03.2025).
47. Accusations of child exploitation haunt Austrian filmmaker Ulrich Seidl / L. Beier et al. *Spiegel International*. URL: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/accusations-of-child-exploitation-haunt-austrian-filmmaker-ulrich-seidl-a-348eb7ed-096c-4da8-ab09-c3343cce773b> (date of access: 05.03.2025).
48. A companion to film theory / ed. by T. Miller, R. Stam. Blackwell, 2004. 428 p.
49. Adorno T., Eisler H. Composing for the film. London, New York : Continuum, 2007. 176 p.
50. Adorno T., NicholSEN S. The curious realist: on Siegfried Kracauer. *New German critique*. 1991. No. 54. P. 159–177.
51. Arnheim R. Film as art. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1957. 230 p.
52. Asher N., Lascarides A. Logics of conversation. Cambridge University Press, 2003. 526 p.
53. Audissino E. Film/Music analysis. Palgrave Macmillan, 2017. 245 p.
54. Bacon H. Visconti: explorations of beauty and decay. Cambridge University Press, 1998. 300 p.
55. Bálazs B. Early film theory. Berghahn Books, 2010. 314 p.
56. Barford P. Bruckner symphonies. BBC music guides. Ariel Music BBC Publications, 1978. 68 p.
57. Barone J. Visconti's operatic autopsy of German history, restored anew. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2021/10/13/movies/visconti-german-trilogy.html> (date of access: 05.03.2025).
58. Barthes R. Texte. *Encyclopaedia universalis*. 1973. No. 15. P. 78.

59. Bateman J. Multimodal analysis of film within the GeM framework. *Ilha do Desterro*. 2013. No. 64. P. 49–84.
60. Bateman J., Schmidt K.-H. M. Multimodal film analysis. How film means. Routledge, 2012. 338 p.
61. Bazin A. What is cinema?. University of California Press, 2005. Vol. 1. 207 p.
62. Bazin A. What is cinema?. University of California Press, 2005. Vol. 2. 226 p.
63. Bencivenni A. Luchino Visconti. Il castoro cinema, 1999. 127 p.
64. Blom I. Reframing Luchino Visconti. Film and art. Sidestone Press, 2018. 318 p.
65. Bolongaro E. Representing the un(re)presentable: Homosexuality in Luchino Visconti's *Rocco and His Brothers*. *Studies in European cinema*. 2010. No. 7(3). P. 221–234.
66. Bordwell D. Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Harvard University Press, 1989. 352 p.
67. Bordwell D. Narration in the fiction film. The University of Wisconsin Press, 1985. 370 p.
68. Bradshaw P. Dog Days review – fly-on-the-wall depiction of a horrible personal hell. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2001/nov/17/londonfilmfestival2001.londonfilmfestival> (date of access: 05.03.2025).
69. Bramesco C. Inner soundtrack: composer Jerskin Fendrix on *Poor Things*. *Filmmaker*. URL: <https://filmmakermagazine.com/123969-interview-composer-jerskin-fendrix-poor-things/> (date of access: 05.03.2025).
70. Brittain A. Me Too movement. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Me-Too-movement> (date of access: 05.03.2025).
71. Brobjer T. H. Nietzsche's reading and private library, 1885-1889. *Journal of the history of ideas*. 1997. No. 58(4). P. 663–680.
72. Buhler J. Theories of the soundtrack. Oxford University Press, 2019. 334 p.

73. Cartwright M. Chimera of Arezzo. *World History Encyclopedia*. URL: <https://www.worldhistory.org/article/1006/chimera-of-arezzo/> (date of access: 05.03.2025).
74. Castello G. Luchino Visconti. Serdoc, 1961. 137 p.
75. Chimera. *The Britannica Dictionary*. URL: <https://www.britannica.com/dictionary/chimera> (date of access: 05.03.2025).
76. Chion M. Audiovision: sound on screen. Columbia University Press, 1994. 239 p.
77. Chion M. Audiovision: sound on screen. Columbia University Press, 2019. 296 p.
78. Chion M. Music in cinema. Columbia University Press, 2021. 400 p.
79. Dama F. Luchino Visconti: a director and a gentleman. *Italy Segreta*. URL: <https://italysegreta.com/luchino-visconti/> (date of access: 05.03.2025).
80. Deleuze G. Cinema 1: Movement-Image. University of Minnesota Press, 1986. 264 p.
81. Deleuze G. Cinema 2: The Time-Image. University of Minnesota Press, 1989. 364 p.
82. Demonassa. The Callas Conversations Volume Two (5), 2010. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wp1s3wg1KlQ> (date of access: 05.03.2025).
83. Demonassa. The Callas Conversations Volume Two (6), 2010. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wLmAQzYPhNA> (date of access: 05.03.2025).
84. Desiateryk D. Ulrich Seidl: "Films that i make are creations of a lonely warrior". *Газета «День»*. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/node/373355> (date of access: 05.03.2025).
85. Die Presse. Schwere Vorwürfe gegen Ulrich Seidl nach Filmdreh mit Kindern. *Die Presse*. URL: <https://www.diepresse.com/6184776/schwere-vorwuerfe-gegen-ulrich-seidl-nach-filmdreh-mit-kindern> (date of access: 05.03.2025).

86. Eco U. The open work. Cambridge, Massachusetts : Harvard University, 1989. 320 p.
87. Eisenstein S. Towards a theory of montage: Sergei Eisenstein selected works. I.B. Tauris, 2010. Vol. 2. 448 p.
88. Elsaesser T., Hagener M. Film theory: an introduction through the senses. Taylor & Francis Group, 2015. 246 p.
89. Fabbri L. Queer neorealism: Luchino Visconti's *Ossessione* and the Cinema conspiracy against fascism. *Screen*. 2019. Vol. 60, no. 1. P. 1–24. URL: <https://doi.org/10.1093/screen/hjy062> (date of access: 06.03.2025).
90. Fendrix J. Poor Things (Original Motion Picture Soundtrack), 2023. *YouTube M*. URL: https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_loYaR8rUy7xlQiDyKDJBuNBiWlQYCPJ8g (date of access: 06.03.2025).
91. Film at Lincoln Center. Alice Rohrwacher, Josh O'Connor, and Isabella Rossellini on *La Chimera* | Opens March 29, 2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qPY32l7xgCo> (date of access: 05.03.2025).
92. George N. Gianopoulos, composer. Hanns Eisler - Fourteen Ways to Describe Rain for Ensemble, Op. 70 (1940-41) [Score-Video], 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FA612huxwOU> (date of access: 05.03.2025).
93. Giori M. Luchino Visconti: Rocco e i suoi fratelli. Lindau, 2011. 243 p.
94. Gordejuela A. Flashbacks in film: a cognitive and multimodal analysis. Taylor & Francis Group, 2021. 190 p.
95. Granatowska A. Between Documentary and Fiction: Authenticity and Voyeurism in the Cinema of Ulrich Seidl. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*. 2014. Vol. 15, no. 24. P. 61. URL: <https://doi.org/10.14746/i.2014.24.6> (date of access: 06.03.2025).
96. Gray A. Poor Things. Bloomsbury Publishing PLC, 2002. 336 p.

97. Hammond P. 'La Chimera' Review: Josh O'Connor Digs Into Italy's Past In Alice Rohrwacher's Splendid And Mysterious New Drama – Cannes Film Festival. *Deadline*. URL: <https://deadline.com/2023/05/la-chimera-review-josh-oconnor-alice-rohrwacher-cannes-film-festival-1235378061/> (date of access: 05.03.2025).
98. Hennesey B. Luchino Visconti and the Alchemy of Adaptation. State University of New York, 2021. 268 p.
99. Herzog A. Dreams of difference, songs of the same: The musical moment in film. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010. 236 p.
100. Hoeckner B. Transport And Transportation In Audiovisual Memory. *Beyond the Soundtrack*. 2019. P. 163–183. URL: <https://doi.org/10.1525/9780520940550-012> (date of access: 06.03.2025).
101. Hruza M. Ulrich Seidl's Sparta and the question of ethics in filmmaking. *Modern Times Review*. URL: <https://www.moderntimes.review/essay-sparta-ulrich-seidl/> (date of access: 05.03.2025).
102. Huckvale D. Visconti and the German Dream: Romanticism, Wagner and the Nazi Catastrophe in Film. McFarland & Company, Incorporated Publishers, 2012. 232 p.
103. Hugo Münsterberg on Film / ed. by A. Langdale. Routledge, 2002. 210 p.
104. Igielska A. Fabuła zagadki. O Błędnych gwiazdach Wielkiej Niedźwiedzicy Luchina Viscontiego. *Przestrzenie Teorii*. 2019. No. 32. P. 45–75. URL: <https://doi.org/10.14746/pt.2019.32.2> (date of access: 05.03.2025).
105. Il fondo Luchino Visconti. Guida alla consultazione. / ed. by C. d'Amico de Carvalho, A. Favino. Fondazione Istituto Gramsci onlus, 2003. 64 p.
106. Joe J. Opera As Soundtrack. Taylor & Francis Group, 2016. 224 p.
107. Kracauer S. Theory of film: The redemption of physical reality. Princeton University Press, 1997. 364 p.
108. Kress G. Gains and losses: New forms of texts, knowledge, and learning. *Computers and Composition*. 2005. Vol. 22, no. 1. P. 5–22. URL: <https://doi.org/10.1016/j.compcom.2004.12.004> (date of access: 05.03.2025).

109. Kress G. Literacy in the New Media Age. Taylor & Francis Group, 2003. 186 p.
110. Kress G. Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication. Routledge, 2010. 212 p.
111. Kress G., van Leeuwen T. Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication. Arnold, 2001. 142 p.
112. Kulezic-Wilson D. The Musicality of Narrative Film. London : Palgrave Macmillan UK, 2015. 220 p. URL: <https://doi.org/10.1057/9781137489999> (date of access: 06.03.2025).
113. LaBadie D. Tuscan landscape with figures of Visconti and 'Electra'. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/1964/12/06/archives/tuscan-landscape-with-figures-of-visconti-and-electra.html> (date of access: 05.03.2025).
114. Lang B. Björn Andrésen on His Tortured Relationship With Luchino Visconti's 'Death in Venice': 'That Son of a Bitch Sexualized Me'. *Variety*. URL: <https://variety.com/2021/film/news/bjorn-andresen-sexual-exploitation-luciano-visconti-death-in-venice-1235122373/> (date of access: 05.03.2025).
115. La Voz por Excelencia. Verdi - Don Carlo - Lima, Lloyd, Cotrubas, Zancanaro, Baglioni - Subtítulos en Español, 2017. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nLwOmvC-EqM> (date of access: 05.03.2025).
116. Letterboxd. Alice Rohrwacher's La Chimera Watchlist, 2024. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g5DHy4C_ar4 (date of access: 05.03.2025).
117. Lindsay V. The art of the moving picture. Modern Library, 2000. 201 p.
118. Mark Hood. 1964 12 27 BBC TV Trovatore, 2020. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=00htcwQIVqw> (date of access: 05.03.2025).

119. McElhaney J. Luchino Visconti and the Fabric of Cinema. Wayne State University Press, 2021. 240 p.
120. Metz C. Film language: A semiotics of the cinema. Oxford University Press, 1974. 268 p.
121. Micciché L. Luchino Visconti: Un profilo critico. Marsilio, 1996. 161 p.
122. Multimodality: Meaning, Examples, Types & Analysis. *StudySmarter UK*. URL: <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english/key-concepts-in-language-and-linguistics/multimodality/> (date of access: 05.03.2025).
123. Mundhenke F. Authenticity vs. Artifice: The Hybrid Cinematic Approach of Ulrich Seidl. *Austrian Studies*. 2011. Vol. 19, no. 1. P. 113–125. URL: <https://doi.org/10.1353/aus.2011.0018> (date of access: 06.03.2025).
124. Nagari B. Music As Image: Analytical Psychology and Music in Film. Taylor & Francis Group, 2017. 176 p.
125. Newland C. Luchino Visconti: Decadence & Decay. *BFIPlayer*. URL: <https://player.bfi.org.uk/subscription/collection/luchino-visconti-decadence-decay> (date of access: 05.03.2025).
126. Noh D. Viva Visconti. *Gay City News*. URL: <https://gaycitynews.com/viva-visconti/> (date of access: 05.03.2025).
127. Nowell-Smith G. 'It Ain't Me Babe', a response to Brunette's review. *Film-Philosophy*. 2005. Vol. 9, no. 2. URL: <https://doi.org/10.3366/film.2005.0017> (date of access: 05.03.2025).
128. Nowell-Smith G. Luchino Visconti. British Film Institute, 2003. 250 p. URL: <https://doi.org/10.5040/9781838710941> (date of access: 06.03.2025).
129. Parr F. Poor Things soundtrack: our guide to the score, its composer and all the music featured in the film. *Classical Music*. URL: <https://www.classical-music.com/features/tv-and-film-music/poor-things-soundtrack> (date of access: 05.03.2025).
130. Pavido M. Dog Days (2001) by Ulrich Seidl - Review. *Cinema Austriaco*. URL: <https://cinema-austriaco.org/en/2019/08/31/dog-days/> (date of access: 05.03.2025).

131. Polzonetti P. Visconti's Verdi. The filmmaker's passion for the great composer. *Italian Journal*. URL: <https://italianjournal.it/viscontis-verdi/> (date of access: 05.03.2025).
132. Prior P. Moving multimodality beyond the binaries: A response to Gunther Kress' "Gains and Losses". *Computers and Composition*. 2005. Vol. 22, no. 1. P. 23–30. URL: <https://doi.org/10.1016/j.compcom.2004.12.007> (date of access: 05.03.2025).
133. Quazzolo P. Visconti e il melodrama. *Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica* / ed. by M. De Grassi. 2020. P. 13–36.
134. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. 2011. No. 6. P. 43–64. URL: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> (date of access: 05.03.2025).
135. Ramsay P. Visconti and Wagner. *Parker Ramsay*. URL: <https://parkerramsay.com/2020/08/25/visconti-and-wagner-2/> (date of access: 05.03.2025).
136. Resina J. R. Luchino Visconti: Filmmaker and Philosopher. Bloomsbury Publishing Plc, 2022. 240 p.
137. Rocco S. G. Italian World Cinema: Alice Rohrwacher's 'Lazzaro Felice' Abroad – International Circulation of Italian Cinema. *International Circulation of Italian Cinema*. URL: <https://www.italiancinema.it/italian-world-cinema-alice-rohrwachers-happy-as-lazzaro-abroad/> (date of access: 05.03.2025).
138. Rota N. Rocco E I Suoi Fratelli (Original Motion Picture Soundtrack), 2012. *YouTube* *Music*. URL: https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kJitJLD1btU6BRaUrMf-yDr1Yl8dXysjI (date of access: 06.03.2025).
139. Ryback T. W. Hitler's Private Library: The Books That Shaped His Life. Penguin Random House, 2010. 320 p.
140. Salso M. Helmut Berger and Luchino Visconti - A love story | Cinema Austriaco. *Cinema Austriaco*. URL: <https://cinema->

- austriaco.org/en/2023/05/29/helmut-berger-and-luchino-visconti-a-love-story/ (date of access: 05.03.2025).
141. Saussure F. d. Course in general linguistics. New York : Philosophical Library, 1959. 240 p.
 142. Schaefer E. Sex Scene: Media and the Sexual Revolution. Duke University Press, 2014. 484 p.
 143. Schafer R. M. The new soundscape: A handbook for the modern music teacher. Don Milles, Ont : BMI Canada Limited, 1969. 65 p.
 144. Schifano L. Luchino Visconti: The flames of passion. Collins, 1990. 450 p.
 145. Seidl U. Dog Days. *Ulrich Seidl*. URL: <https://www.ulrichseidl.com/en/ulrich-seidl-director/films/dog-days> (date of access: 05.03.2025).
 146. Servadio G. Luchino Visconti. Mondadori Arnoldo, 1980. 427 p.
 147. Spotts F. Hitler and the power of aesthetics. The Overlook Press, 2009. 464 p.
 148. Stam R. Film theory: An introduction. Blackwell, 2000. 381 p.
 149. Stilwell R. The Fantastical Gap Between Diegetic And Nondiegetic. *Beyond the Soundtrack*. 2019. P. 184–202. URL: <https://doi.org/10.1525/9780520940550-013> (date of access: 06.03.2025).
 150. Toomer J. A Trip Through Yorgos Lanthimos' Very Weird Filmography. *UPROXX*. URL: <https://uproxx.com/movies/yorgos-lanthimos-movies-ranked-oscars-poor-things-2/> (date of access: 05.03.2025).
 151. van Leeuwen T. Speech, Music, Sound. Macmillan Education UK, 1999. 231 p. URL: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-27700-1> (date of access: 06.03.2025).
 152. Van Watson W. Luchino Visconti's (Homosexual) Ossessione. *Re-viewing Fascism*. P. 172–193. URL: <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005t72.10> (date of access: 05.03.2025).
 153. Veenhoven R. What did the sexual revolution bring?. *Personal*. URL: <https://personal.eur.nl/veenhoven/Pub2000s/2005i-full.pdf> (date of access: 05.03.2025).

154. Venezia L. Chi sono i tombaroli?. *DirittoConsenso*. URL: <https://www.dirittoconsenso.it/2020/07/13/chi-sono-i-tombaroli/> (date of access: 05.03.2025).
155. Vickers B. Conrad Gessner's Private Library. *Annals of Science*. 2012. Vol. 69, no. 4. P. 571–574. URL: <https://doi.org/10.1080/00033790.2010.549958> (date of access: 05.03.2025).
156. Welsh O. The book *Poor Things* is based on is even stranger than the film. *Polygon*. URL: <https://www.polygon.com/24093718/poor-things-hulu-oscars-book-differences> (date of access: 05.03.2025).
157. Wildfeuer J. *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. Taylor & Francis Group, 2014. 276 p.
158. Wildfeuer J. From Text to Recipient. Pragmatic Insights for Filmic Meaning Construction. *Film Text Analysis. New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*. 2017. P. 118–140.

ДОДАТКИ

Додаток А. Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:

4. Островський О. Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму: порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера. Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. № 19(1). С. 130–138.
5. Островський О. Мультиmodalність як спосіб аналізу фільмографії Лукіно Вісконті. Fine Art and Culture Studies. 2024. № 4. С. 157–164.
6. Островський О. Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця. Вісник: Українські культурологічні студії. 2024. № 13(2). С. 43–47.

Праці апробаційного характеру:

20. Островський О. «Аннетт» Леоса Каракса. Штучний світ, що дихає музикою Sparks. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/7440> (дата звернення: 20.03.2025).
21. Островський О. «Будинок "Слово". Нескінчений роман» – фільм про нездійснене майбутнє. Розмова із Аллою Загайкевич. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/10471> (дата звернення: 20.03.2025).
22. Островський О. Втрачений час та загибель світу – до 50-річчя «Смерті у Венеції» Лукіно Вісконті. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/7125> (дата звернення: 20.03.2025).
23. Островський О. Втрачені спогади: «Gruppo di famiglia in un intero» Лукіно Вісконті. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/7861> (дата звернення: 20.03.2025).
24. Островський О. Голос Тільди Свінтон та нав'язливі віолончелі. Як звучить «Останні і перші люди» Йоганна Йоганнссона. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/4248> (дата звернення: 20.03.2025).

- 25.Островський О. Зворотний бік «Незворотності». The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/6252> (дата звернення: 20.03.2025).
- 26.Островський О. Кіра Муратова та Валентин Сильвестров. Тандем, якого не було (частина друга). The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3631> (дата звернення: 20.03.2025).
- 27.Островський О. Кіра Муратова та Валентин Сильвестров. Тандем, якого не було (частина перша). The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3570> (дата звернення: 20.03.2025).
- 28.Островський О. «Криниця для спраглих» Юрія Іллєнка у спогадах композитора Леоніда Грабовського. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/9595> (дата звернення: 20.03.2025).
- 29.Островський О. Мирослав Скорик. Музика, що звучить з дитинства. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3734> (дата звернення: 20.03.2025).
- 30.Островський О. Музика у фільмах Федеріко Фелліні: рятівна шлюпка чи тоталітарна машина?. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/4494> (дата звернення: 20.03.2025).
- 31.Островський О. Почути думки: кіномузика Вадима Храпачова. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/5396> (дата звернення: 20.03.2025).
- 32.Островський О. «Припутні» FAQ. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3838> (дата звернення: 20.03.2025).
- 33.Островський О. «Про нескінченність», або чи справді ніщо не вічне?. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/4168> (дата звернення: 20.03.2025).
- 34.Островський О. «Рокко та його брати» Вісконті та опера. Що спільного?. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/6109> (дата звернення: 20.03.2025).

- 35.Островський О. Чиї шаровари яскравіші? Дві кіноверсії «Запорожця за Дунаєм». The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/3507> (дата звернення: 20.03.2025).
- 36.Островський О. Що лунає у голові Джокера. Kyiv Daily. URL: <https://kyivdaily.com.ua/saundrek-dzhokera/> (дата звернення: 20.03.2025).
- 37.Островський О. Як американське кіно розповідає про втрату слуху. The Claquers. URL: <https://theclaquers.com/posts/6859> (дата звернення: 20.03.2025).
- 38.Островський О. «La terra trema» («Земля тремтить») Лукіно Вісконті: звук як міфологічний простір. Київське музикознавство. 2017. № 56. С. 293–302.