

РЕЦЕНЗІЯ
на дисертацію
Олександра Васильовича ОСТРОВСЬКОГО
«Рецепція кінематографічного спадку Лукіно Вісконті
в оптиці мультимодального дискурс-аналізу»
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 034 «Культурологія»
(галузь знань 03 «Гуманітарні науки»)

Подана до захисту дисертаційна робота Олександра Васильовича Островського є актуальним і ґрунтовним дослідженням, що відкриває нові горизонти в осмисленні творчості знаного італійського кінорежисера Лукіно Вісконті крізь призму сучасної гуманітарної методології – мультимодального дискурс-аналізу. Актуальність теми визначається не лише незгасним інтересом до спадку Вісконті як ключової фігури європейського авторського кіно, а й зростанням потреби у міждисциплінарному аналізі кінотекстів, де звук і музика відіграють роль рівноправних носіїв смислу поряд із зображенням і словом. Актуальність та новизну дослідження підтверджує і той факт, що на даний час у сучасній вітчизняній музичній культурології виникла певна лакуна, адже аналізу взаємодії аудіальної та візуальної складових у фільмографіях відомих кінорежисерів, зокрема Л. Вісконті, ще не знайшлося гідного місця і спеціальних наукових розвідок майже не існує. Відтак, один з аспектів наукової новизни полягає у тому, що уперше в українській культурології поєднано теорію мультимодальності з блискучим фаховим музично-культурологічним аналізом рецепції кінематографічного спадку Лукіно Вісконті.

Особливістю роботи є прицільна увага до музичного модусу, як повноправної смислотворчої компоненти контексту. Дисертант розробляє та апробує унікальний метод аналітичної взаємодії музичної та візуальної компонент кінематографа, пропонуючи модель, що може бути застосована до сучасного кіно.

Підкреслю найбільш показові результати цієї праці. І перш за все, хочу відзначити суттєве оновлення дисертантом методології та її інструментарію, оскільки довгий час у наукових розробках української культурології та музикознавства використовувались традиційно усталені методи та підходи у дослідженнях присвячених кіномистецтву, зокрема його аудіального модусу.

Саме цьому присвячений Перший розділ дисертаційної праці, який слугує концептуальною рамкою усього дослідження та демонструє високу методологічну культуру автора. Структура Розділу логічно вибудована і складається з чотирьох підрозділів, кожен з яких закладає підґрунтя для подальшого аналізу рецепції кінематографа Л. Вісконті у контексті мультимодальності. Одна з основних тез роботи О. Островського - «Кіно як медіум». У цьому аспекті дисертант абсолютно слушно висвітлює історичний ракурс розгортання різноманітних теорій, від аналізу фільму як нового явища культури початку ХХ століття (починаючи від появи мистецтва сінематографу) до новітніх досліджень, ідеї яких експлікуються на сучасне кіномистецтво, що, вкінці-кінців, дозволяє здобувачеві власне систематизувати ці теорії кіно. Серед найбільш показових, тих, що стають основою, інструментарієм, завдячуючи якому здобувач аналізує творчість Лукіно Вісконті та інших режисерів ХХІ століття, варто назвати теорії Б. Балажа (кіно як текст, з притаманною саме йому мовою), А. Базена та З. Кракауера (здатність кінематографа відтворювати та фіксувати об'єктивну реальність, поділ аудіального простору на звуки й діалоги та музику, а також «музика як інструмент для акцентування візуальних подій чи створення контрапунктних ідей» /с. 39/), ідеї семіотиків У. Еко та Р. Барта (здатність глядача до множинності інтерпретацій). Окремо відзначаю звернення дисертанта до ідей К. Метца та Д. Бордвелла, зокрема залучення теоретично-аналітичної бази семіотики до аналізу кіно; переосмислення ідеї монтажу як основного структуроутворюючого чинника фільму; запропонованої Метцем схеми для аналізу, що отримала назву «la grande syntagmatique» та відкритого й досі питання - «Кіно: мовна система чи мова?» (с.43). О. Островський інтегрує основні положення когнітивного підходу до аналізу фільму, запропонованого Д. Бордвеллом. Автор не лише коректно цитує фундаментальні праці дослідника, зокрема *Narration in the Fiction Film* (1985) та *Poetics of Cinema* (2007), а й надає цим ідеям нового змісту в контексті мультимодального аналізу, адже глядацька інтерпретація формується не лише з візуального наративу, але й у тісному зв'язку із звуковим і музичним модусами. Здобувач демонструє, що саме в межах одночасного функціонування кількох модусів (зображення, музики, мови, шумів) відбувається повноцінний процес семіозису, як акту смислотворення. У підрозділі, присвяченому мультимодальності, ідеї Бордвелла про внутрішню структуру кадру та аудіовізуальну композицію набувають нового

звучання. Дисертант, розвиваючи бордвеллівські тези, пропонує розширене трактування кадру як мультимодального синтаксичного цілого, де звук має не лише ілюстративну, але й смислоутворюючу, інтертекстуальну, навіть, ритмічну функції.

Звернення уваги на текст кіно з точки зору мультимодальності, значно розширює аналітичні межі роботи, термінологічний апарат і, врешті-решт, ця методологія залучається до аналізу фільмографії Л. Вісконті та рецепції у кінематографі ХХІ століття. По-перше, надаються порівняльний аналіз інтертекстуальності та інтермедіальності; теорія мультимодальності, запропонована Г. Крессом та Т. ван Лівенон, що продовжує теоретичні пошуки 1970-х років, зокрема Р. Барта. Як пише здобувач: «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» (с. 50). Здобувач слушно відзначає, що модуси поділяють на лінгвістичні, візуальні, звукові, жестові та просторові, а також доповнюються Островським - індивідуальними. Визначення поняття модус та їх видів, дозволяють здобувачу стверджувати про виробництво фільмів як сукупність модусів, а «Замисел стрічки як цілісної мультимодальної тканини при цьому зводиться до певного суб'єкта: у великобюджетних студійних голлівудських фільмах — це зазвичай продюсер, у авторському європейському кіно — режисер» (с. 51). Важливим є і те, що мультимодальні тексти розглядаються з точки зору системи шарів; досліджується взаємопроникнення та трансформації різних медіа та їхніх модусів у інших медіа, виокремлюються різні типи трансформацій. Також мультимодальні тексти висвітлюються крізь призму теорії Вільдфоєр, де основою для інтерпретації фільму «стають когнітивні здібності реципієнта» (с.56), стверджується вагомість контексту. Вільдфоєр пропонує два підходи – формальний та функційний у реалізації фільму як мультимедійного тексту. І якщо у першому підході пропонується за теорією Вільдфоєр аналіз «інтерсеміотичних зв'язків між різними модусами кінотексту та формування нотації проаналізованої події» (с.58), то другий — спрямований саме на аналіз кінодискурсу на основі схеми шарів, акцентується увага на соціальному контексті. І ще один важливий аспект теорії Вільдфоєр, який О. Островський застосовує у мультимодальному дискурс-аналізі - три принципи інтерпретації фільму: (кон-)текстуальний, інтерпретація у заданих обмеженнях, наративний. Ці принципи виходять із

розуміння фільму як «вписаного» у культурний, ідеологічний або філософський контекст. Глядач (і дослідник) інтерпретує фільм, спираючись на біографічні обставини режисера; соціально-історичне тло; політичну чи мистецьку парадигму епохи. У дисертації здобувача це відповідає розділу про контекстуалізацію творчості Вісконті: опера, пам'ять, міф, сексуальність, література — кожен з них є прикладом (кон-)текстуального прочитання стрічки, коли фільм стає репрезентацією дискурсу.

У контексті окреслення понятійного апарату мультимодальності, як міждисциплінарного методу, музика представлена здобувачем як рівноправний модус, а не допоміжна структура, що відповідає за емоційне підсилення візуальної складової. Це — ключова позиція автора дослідження, адже «зміна вектора з візуальноцентричного сприйняття ... впливає з потенціалу ідей теорії мультимодальності» (с.62).

Щодо праць, присвячених саме аудіальному модусу в аналізі кінострічок, то цей матеріал становить музично-культурологічне ядро методологічної частини. Залучення поняття «звуковий модус» — є активним учасником семіозису фільму. Окрему увагу приділено класифікації звукових шарів у кінематографі: авторська музика, елементи цитування, шумові конструкції, саунд-дизайн — усе це розглянуто з позицій мультимодального функціоналізму. Я не буду зупинятися на вже відомих роботах Т. Адорно, Г. Айслера, а також З. Лісси, які справді є основою більшості наукових досліджень, присвячених музичній складовій у кінострічках. Проте, варто зупинитись на більш новітніх дослідженнях М. Шіона та Т. ван Лівена. Так вдале залучення праць Т. ван Лівена розширює уявлення щодо соціокультурної зумовленості модусів і їхнього функціонування в медіа. Посилаючись на «Van Leeuwen's Sound» (1999) дисертант виявляє розуміння музичного модусу як маркеру ідентичності, емоційної інтенції й соціального коду. Це підсилює загальний аналітичний підхід до звуку як до смислотворчої категорії.

Також заслуговує на увагу використання концепції М. Шіона, щодо аудіального наративу як окремого плану монтажу, який може існувати автономно або у полілозі з візуальним рядом, тобто, звук трактується як автономний рівень монтажу. Автор тонко виявляє, як у фільмах Вісконті застосовуються прийоми «аудіальної риторики», визначені Шіоном, і як вони реалізуються у сучасному європейському кіно, що аналізується у Другому розділі. Це підсилює тезу про мультимодальну автономність музики в

кінотексті. Крім того, у дослідження введено низку термінів, які склали певний словник цієї праці та було б бажано винести їх окремо, оскільки вони є наскрізними для всієї роботи, активно задіяним інструментарієм, зокрема у Другому розділі дослідження.

Здобувач здійснює системну реконструкцію творчої біографії Л. Вісконті з акцентом на його оперний бекграунд. Автор дисертації демонструє, що естетика кінорежисера формувалась не лише під впливом літератури та мистецьких течій, а й під дією музичної культури, зокрема оперної традиції, що стала для нього не просто джерелом цитування, а й органічною складовою режисерського стилю. О. Островський переконливо виводить кінострічки Вісконті на рівень мультимодального мислення, у якому музика може задавати ритм монтажу, визначати структуру наративу, виконувати функцію просторово-часового орієнтира або навіть морального контрапункту.

Другий розділ дисертації є центральним з точки зору аналітичної реалізації обраної методології. У ньому автор демонструє здатність виводити музичну складову фільмів за межі формального аналізу та осмислювати її як смислотворчу категорію в межах складних контекстуальних структур. Кожен підрозділ репрезентує окремий тематичний контекст, у якому музика та звук відіграють провідну роль у формуванні дискурсивного поля.

Вельми актуальними видаються контексти - опера, міт і пам'ять, література, сексуальність та еротизм - з точки зору мультимодального дискурс-аналізу фільмографії Л. Вісконті та інших режисерів ХХІ століття. Вважаю, що ці контексти можуть бути ще розширені у подальшій дослідницькій роботі здобувача, адже надана контекстуалізація, що актуалізує творчість Л. Вісконті через спільні дискурси з «кінодоробком режисерів ХХІ століття», або як каже О. Островський - *«референтів»* - має і зворотню проєкцію, коли з часом ми можемо відкрити через інших митців додаткові контексти творчості Вісконті: опера — «La Chimera» (2023, реж. А. Рорвахер), міт і пам'ять — «The Father» (2020, реж. Ф. Зеллер), література — «Poor Things» (2023, реж. Й. Лантімос), сексуальність — «Hundstage» (2001, реж. У. Зайдль).

Відзначу, що дисертант із надзвичайною проникливістю досліджує, як музика у фільмах Вісконті функціонує на перетині кінематографічної поетики та оперного мислення, як останнє впливає на звуковий шар кіномистецтва. Особливу увагу приділено використанню музичних (оперних)

цитат, оркестрового мислення, принципів монтажу за аналогією з музичною формою. Здобувач слушно відзначає роль музики в творчості Лукіно Вісконті, як активного елементу драматургії, інтертекстуальності, психологічний інструмент і частина авторської ідентичності режисера.

У фільмі «La chimera» режисерки А. Рорвахер музика і монтаж фільму організовані за принципами подібними до оперної драматургії — це рекурсія оперного культурного коду, що свого часу активно використовував Лукіно Вісконті. Автор дисертації бачить у цьому не пряме наслідування, а сучасну рецепцію й переосмислення. Звуковий простір Рорвахер тлумачиться здобувачем як інтермедіальний відгук на вісконтівську «оперність», а аналіз музичної тканини фільму «La Chimera» як оперний простір пам'яті.

Тема міту і пам'яті розкривається у надзвичайно тонкому розумінні ролі музики як носія афективної пам'яті. Автор демонструє, що у фільмах Вісконті музика часто функціонує як символ втрати, зокрема ідентичності, або ностальгії, і саме така функція простежується у фільмі Ф. Зеллера «The Father». О. Островський зазначає, що «умовно музику у фільмі можна поділити на дві великі групи: звучання фрагментів твору Л. Ейнауді *Seven Days Walking* та цитати відомих оперних арій...» (с.122). Музика Л. Ейнауді, побудована на повторюваності патерну, створює враження «нескінченності композиції», що своєю чергою презентує ідею циклічності відтворення міту і виникає під час ключових моментів втрати батьком орієнтирів лінійного часу. Тому особливо важливим є аналіз звукової «дезорієнтації» як елементу наративного простору — звук не просто супроводжує зображення, а моделює сприйняття часу і простору головного героя. Це розширює уявлення про можливості музичного модусу як автономного рівня семіозису, що підтверджує концепцію М. Шіона, введену здобувачем у дослідження. У фільмах Вісконті час не є лише історичним хронометром, він завжди суб'єктивізований. У стрічці «The Father» час є не те, що минає, а ламається; простір уявляється як лабіринт, а наратив представлений як переживання дезорієнтації. Це перетворює фільм на мультимодальну модель свідомості, де кожен модус (звук, інтер'єр, погляд, музика, тиша) будує власну версію подій.

Надзвичайно цікавим у дослідженні є «контекст література». Здобувач вводить маловідомі факти щодо уподобань та прихильностей Л. Вісконті в області літератури, зокрема надає опис джерел бібліотеки кінорежисера. О. Островський виявляє інтертекстуальні паралелі між літературно-музичним

мисленням Л. Вісконті та сучасними формами переосмислення літературного канону в авторському кіно, зокрема у стрічці «Poor Things» режисера Й. Лантімоса за однойменним романом А. Грея. Цей фільм постає у дисертації як приклад авторського літературного кіно, де текст не адаптується у буквальному сенсі, а переосмислюється як семіотична конструкція, що поєднує візуальне, мовне, тілесне та звукове. Саме цей підхід дає підстави порівнювати «Poor Things» із літературними екранізаціями Лукіно Вісконті, зокрема «Смертю у Венеції». Лантімос у «Poor Things» активно використовує звук не як реалістичну компоненту, а як пластичний інструмент, що формує ритм розповіді, настроїв і семантику. Здобувач, аналізуючи музичну складову композитора Дж. Фендрікса, апелює до таких понять як «штучність зображуваного світу», «препарованість» (фортепіано), «звукова ілюзія» тощо. Саме в цьому і полягає нереалістичність звукової компоненти, вона не відтворює «реальний світ», а створює свій, концептуально-емоційний, часто дисонантний світ у межах фільму.

«Контексти сексуальності та еротизму. Hundstage (реж. Ульріх Зайдль)» - саме у цьому підрозділі здобувач виявляє, як музична провокативність у фільмі У. Зайдля постає в якості рефлексії на вишукану вісконтівську естетику еротизму, що своєї черги тісно пов'язана із музикою, зокрема опер Верді та Вагнера. Здобувач доводить, що попри істотні стилістичні відмінності (естетизація проти натуралізму) обидва режисери демонструють глибоку зацікавленість тілом як місцем конфлікту — соціального, психологічного, історичного. Контексти сексуальності та еротизму Вісконті та Зайдля осмислюються О. Островським не як стильова опозиція, а дискурсивне напруження між різними моделями чуттєвості та ідентичності в європейській культурі. І знову автор дисертації визначає один із ключових принципів мультимодального аналізу: музика це не просто фон, а активний учасник смислотворення, який іноді говорить більше, ніж слова або зображення. Через музику, її контексти, герої набувають емоційної багатовимірності, еротичні ситуації розгортаються у слуховому вимірі, а трансгресія виявляється не у видимому, а у звучному.

Оскільки позитивна оцінка дисертації Олександра Васильовича Островського не знімає необхідності виокремити деякі дискусійні моменти або ті, які рецензент вважає невикористаними можливостями, маю нагоду зупинитися на декількох питаннях:

1. Чи можна мультимодальний аналіз застосувати до експериментального кіно, яке не має чіткого наративу?
2. Чому для порівняння з творчістю Л. Вісконті Ви обрали саме ці чотири фільми XXI століття (*La Chimera*, *The Father*, *Poor Things*, *Hundstage*)?
3. Як Ваше дослідження може бути застосоване до вивчення українського кіно?

Отже, робота виконана на високому професійному рівні, проблеми, що розглядаються у дослідженні актуальні, а вирішення їх - науково коректне і новаторське. Композиція роботи логічна і струнка; усі авторські припущення належним чином обґрунтовуються; теоретична база та опанування великої кількості джерел підтверджують високий науковий статус представленого дослідження. Зміст роботи переконливо засвідчує, що автор здійснив ретельний і всебічний аналіз обраної проблематики, вийшов на рівень вагомих теоретичних узагальнень і ґрунтовних висновків. Дисертант повністю виконав поставлені перед собою завдання, проявивши високу наукову кваліфікацію, зробивши внесок у подальший розвиток вітчизняної культурології. Наукові публікації за темою дослідження вповні віддзеркалюють проблематику дослідження. У дисертації не виявлені порушення академічної доброчесності.

Узагальнюючи все вищезазначене, робимо висновок: дисертаційна робота Олександра Васильовича Островського «Рецепція кінематографічного спадку Лукіно Вісконті в оптиці мультимодального дискурс-аналізу» відповідає вимогам Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року №44. За її виконання Олександр Васильович Островський заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 034 «Культурологія», галузі знань 03 «Гуманітарні науки».

Доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
теорії та історії культури
НМАУ імені П.І.Чайковського

М.Ю. Северинова