

Олександр Островський Oleksandr Ostrovskiy
Аспірант, Національна музична академія України Postgraduate student, Ukrainian National Academy of Music
e-mail: o.ostrovskiy62@gmail.com | orcid.org/0000-0003-4870-2696

Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму

Порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера

Interaction of Music and the Mythical Chronotope

Comparative Analysis of the Films by L. Visconti and F. Zeller

Анотація. Розглянуто взаємодію музики із мітичним хронотопом, який може бути присутнім у кінематографічній творчості того чи того режисера. Надано характеристику часовим та просторовим властивостям аудіального компонента в кіно. Залучено термінологічну базу, яка дозволяє детально окреслювати більшість варіантів часопросторової взаємодії музики у кінематографічному просторі. Здійснено припущення, що *fantastical gap* — момент переходу із простору *diegetic* до *nondiegetic* та навпаки, може мати ширше значення та застосування. Окреслено варіанти взаємодії музики із мітичним хронотопом, зокрема через конфлікти лінійного і циклічного часу, реального й ідеального простору. Зосереджено увагу на такій взаємодії у творчості класика італійського кіно Лукіно Вісконті, адже його фільмографія значною мірою пов'язана із категорією мітичного. Проведено аналіз епізодів двох стрічок режисера, в яких відбуваються часопросторові зрушення свідомості героїв. Проведено порівняння закономірностей поєднання музики та мітичного хронотопу у стрічках Л. Вісконті з дебютним фільмом франко-британського драматурга та режисера Флоріана Зеллера. Виявлено подібність у способі роботи режисерів із зображенням конфлікту мітичного простору з об'єктивною реальністю. Доведено, що залучення Ф. Зеллером цитат академічної музики виконує функції, подібні до аналогічного прийому у стрічках Л. Вісконті: в обох випадках такі цитати акцентують простір «ідеального». Обґрунтовано різницю у підходах режисерів, що полягає у виборі «ідеального» виміру героєм: для героїв Л. Вісконті — це міт, для персонажа Ф. Зеллера — об'єктивна реальність. Підсумовано, що 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.

Ключові слова: музика в кіно, міт, хронотоп, фільмографія Л. Вісконті, творчість Ф. Зеллера, фільм «Батько».

Постановка проблеми. 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 режисерам створювати багаторівневі семантичні нашарування та збагачувати картини контекстами. Дослідження цих контекстів поглиблює розуміння глядачем закладених автором / авторами ідей.

Одним зі способів роботи із кінематографічним полотном є опора на міт, зокрема, через залучення режисерами питомих для мітичного сприйняття усвідомлень простору та часу, відмінних від усталених історично-хронологічних уявлень. Міт займає чільне місце у роботах класика італійського кіно Лукіно Вісконті (Luchino Visconti): так чи інакше категорія мітичного

проявляється у більшості фільмів режисера. Таке акцентування в поєднанні із типовим для режисера залученням музичних цитат із творів академічної традиції проковує до глибокого дослідження взаємозв'язку аудіального компонента фільмів режисера з їхнім мітичним хронотопом.

Опора на мітичний хронотоп не є рідкістю і для сучасного кінематографа. Окрім буквального цитування загальновідомих мітичних сюжетів, режисери вдаються до прийомів, подібних до тих, які бачимо у творчості Л. Вісконті. Така подібність стимулює до детальнішого вивчення цих кіноробіт та до їхнього порівняльного аналізу із фільмами Л. Вісконті. У дебютній стрічці франко-британського драматурга та режисера Флоріана Зеллера (Florian Zeller) «Батько» («Father», 2020) подібність з методом Л. Вісконті видається особливо рельєфною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Останніми роками зацікавлення українських науковців дослідженнями взаємодії аудіального та візуального компонентів у кіно зростає. Відсутність у світовій дослідницькій практиці одностайності щодо методології аналізу аудіовізуальної взаємодії у фільмах спричинена насамперед нетривалою як для виду мистецтва історією кіно, дозволяє обирати та апробувати на практиці різні теоретичні підходи. Тож праці А. Кузьменко [4], С. Леонтєва [7], та Н. Янковської [12] попри зовнішню спільність теми, розкривають різні аспекти музики як в українському, так і у світовому кіно.

Окрім цього, було проаналізовано та залучено до дослідження фундаментальні праці Ж. Дельоза (Gilles Deleuze) [16; 17], З. Лісси (Zofia Lissa) [8], М. Шіона (Michel Chion) [15], І. Зубавіної [2], присвячені специфіці взаємодії різних кіноелементів, зокрема звуку та музики.

Протягом останнього десятиліття теоретична база для досліджень звуку та музики в кіно значно розширилася завдяки роботам Е. Аудіссіно (Emilio Audissino) [13], Дж. Бюлера (James Buhler) [14], Д. Кулезік-Вілсон (Daniela Kulezic-Wilson) [20], Дж. Джо (Jeongwon Joe) [19]. Дослідники доповнюють термінологічний апарат, зважаючи на технологічні зрушення у кіно, розробляють нові підходи до аналізу фільмів певних жанрів, течій, шкіл, режисерів, тощо.

Утім, пропонований у дослідженні специфічний погляд на аудіовізуальну взаємодію у кіно в контексті мітичного хронотопу вимагає ширшої теоретичної бази, яка виходить за межі музикознавства і кінознавства. Так, важливим підґрунтям, що сформувало такий спосіб аналізу фільмів, стали класичні праці М. Еліаде [10; 11], Л. Леві-Брюля [6], Дж. Кемпбелла [3].

Метою статті є віднайдення закономірностей взаємодії аудіального компонента з мітичним хронотопом шляхом порівняльного аналізу стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера.

Завдання: окреслити можливі шляхи взаємодії звуку та музики із мітичним хронотопом, якщо його ознаки наявні у стрічці; проаналізувати взаємовпливи звуку і музики та мітичного хронотопу у кінематографічній творчості Л. Вісконті на прикладі кількох стрічок; співставити результати аналізу фільмів Л. Вісконті із аналізом дебютної стрічки Ф. Зеллера «Батько».

Виклад основного матеріалу. Звук та музика в кіно тісно пов'язані із категоріями часу та простору. Безперечно, 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» [8, с. 89].

Перебіг 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 відрізку об'єктивного часу, а отже ніколи не ставатимуть букввальним поверненням у часі. Д. Кулезік-Вілсон аналізує час звучання музики так: «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 фрагмента визначає певний обмежений період часу, тож можна стверджувати, що тривалість цієї форми власне і є цією формою» [20, с. 94].

Виходячи із наявних концепцій музики та часу у структурі фільму, можна узагальнити, що музика — це завжди змінне, лінарне темпоральне явище, що формує час і водночас саме формується часом. Співставляючи таке уявлення з 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 — 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» [8, с. 103].

Розвиваючи 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 (Claude Lévi-Strauss), дослідниця називає музику «інструментом для знищення часу», адже сам момент слухання «знерухомлює плин часу» [20, с. 96]. Звісно мається на увазі психологічний час реальності глядача, натомість художній час стрічки стає «вказівником для символічної природи реальності, більшої, ніж та, яка нас оточує» [20, с. 106]. Тож музика як складова художнього часу діятиме за його законами, при цьому зберігаючи свої формальні особливості як явища.

Попри цілковиту належність до часового виміру, просторові категорії музики в кіно значною мірою розкриті сучасними дослідниками, виходячи із загальної специфіки кінопростору. Цю специфіку З. Лісса описує таким чином: «Через показаний у двох вимірах рух ми сприймаємо простір, предмети та їхній рух у трьох вимірах» [8, 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 театральній виставі. Звук у кінопросторі, за З. Ліссою, рухаючись, утворює відчуття просторовості — суб'єктивної категорії, сформованої сприйняттям глядача. Відповідно до 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 у просторі фільму визначає звуки та музику, що звучать закадрово (*nondiegetic*) та внутрішньокадрово (*diegetic*). Такий поділ нині приймає більшість дослідників музики в кіно. Проте надмірна узагальненість такої диференціації викликає справедливу критику серед науковців. Б. Нагарі (Benjamin Nagari) [21], до прикладу, пропонує відійти від такого надмірного спрощення та звернутися до методології, розробленої М. Шіоном [15].

Специфіка підходу М. Шіона до аналізу звуку у кіно базується на детальному аналізі як візуальної, так і аудіальної складових, які, зрештою, часто нерозривно поєднуються. Таку взаємодію дослідник називає *аудіовізуальним контрактом*. Для того, аби усвідомити це явище, М. Шіон пропонує здійснювати аналіз кожного елемента кінострічки окремо. Таким чином автор унаочнює те, що звук, позбавлений зображення, як і зображення, позбавлене звуку, діятимуть по-різному, аніж у момент їхнього одночасного відтворення.

Розуміючи невіддільність звукового та музичного ряду від візуального, М. Шіон розкриває багатогранність можливостей просторової взаємодії аудіального виміру у 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 властивостей, про які йшлося вище, М. Шіон вирішує введенням термінів *on-the-air* для аудіальних явищ, що відтворюються через технічні пристрої та *internal* для звукових пластів всередині свідомості героїв.

Схема М. Шіона попри свою деталізованість все ж не окреслює усіх можливих закономірностей

просторовості звуку, що на практиці трапляються у кіно. Одним із поширених прийомів роботи зі звуком, до прикладу, є перехід звуку та музики із простору *nondiegetic* у *diegetic* чи навпаки. У сучасних дослідженнях трапляється термін *fantastical gap* (буквально — «фантастичний розрив»), що позначає такий феномен. Зокрема, це явище пояснює Р. Стілвелл (Robynn Stilwell): «Межова сфера — *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» [22, с. 200]. Ця теза є надзвичайно важливою в контексті подальшого аналізу стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера, адже саме *fantastical gap* стає одним із тих прийомів, завдяки яким режисери підкреслюють ключові драматургічні моменти фільмів.

Попри те, що загальноживаний варіант *fantastical gap* пояснює перехід лише між просторами *diegetic* та *nondiegetic*, все ж можна припустити, що «розриви» між іншими просторовими категоріями спричинять схожий ефект. Зокрема, для режисерів, фільми яких взято до аналізу, притаманне заглиблення у психологічні виміри своїх героїв. Характерною ознакою як пізніх фільмів Л. Вісконті («Смерть у Венеції» («*Morte a Venezia*»), «Людвіг» («*Ludwig*»), «Родинний портрет в інтер'єрі» («*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 з об'єктивною дійсністю. Реальність соціуму, з яким борються герої, керується не мітичною незмінністю в циклічності (про таке уявлення міту пише, зокрема, М. Еліаде [10]), а фатальною конечністю та руйнацією, яка притаманна постійно змінному історичному часу. До прикладу, медієвіст Ж. Ле Гофф (Jacques Le Goff) [5] вказує на те, що вже в епоху Середньовіччя уявлення про історію базувалося на порівнянні з шістьма етапами людського життя. Вважалося, що людство перебуває на останньому з них. Такі апокаліптичні припущення тогочасних мислителів утверджують думку про те, що історичний час — незворотний та конечний, а отже фатальний.

Зважаючи на зазначену 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» [16; 17]. У ній філософ розмірковує над мотивом «розпаду», «руйнації» сталих ідеалів, який домінує у фільмографії Л. Вісконті. Автор пояснює, що цієї руйнації можливо було уникнути, якби щось було вдіяно вчасно. Тож Ж. Дельоз окреслює природу фільмів Вісконті символом «кристалу, який руйнується» та характеризує відчуття часу героями словосполученням «надто пізно». Цей мотив втрати часу з'являється 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 “Смерть у Венеції”, коли хлопчик допомагає йому зрозуміти те, чого не вистачає його творчості: чуттєву красу» [17, с. 96].

Таке усвідомлення героя можливе завдяки апеляціям його свідомості до минулого, оцінці пройденого шляху. Шлях у цьому випадку — суб'єктивний мітичний хронотоп героїв Вісконті. Їхня проблема полягає у намаганні повернутися у часі шляхом відновлення простору, який існував колись. Це є неможливим для історичного хронотопу, адже насправді «відтворення» простору з минулого не повертає в сучасність раніше той простір, що існував раніше, 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.

Пізнім 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 intero») 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, ставучи тригерами спогадів, подібно до прустівського певича «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 нічогоісінько. 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» [9, с. 54].

Не тільки віднайдення світу, а й його створення — ось важлива ознака спогаду. Аналізуючи часопросторові взаємодії в авторському кіно середини ХХ століття, 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» [2, с. 225].

Персонажам пізніх стрічок Л. Вісконті притаманна саме така деконструкція реальності. Флешбеки їхньої свідомості стають деструктивними щодо їхнього об'єктивного часопростору, руйнують його «ізсередини». Виходячи з думки про належність героїв стрічок Л. Вісконті до виміру міту, можна припустити, що така руйнація відбувається через бажання людини протидіяти законам мітичної реальності. Циклічність мітичного часу зумовлена регулярністю ритуалів, які відтворюють космогонічний час. Ба більше, 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, визнаючи лінійність та безповоротність часу. Крім того, спогад змушує усвідомити незворотність та конечність часу, адже обов'язково деформує реальність. Спогад не в змозі повернути згаданий момент, на відміну від ритуалу, який у найменших деталях та без змін відтворює дії першопредків. «Відречення» героїв від ритуалу на користь спогаду акцентує вектор незворотності у роботах Л. Вісконті.

Проблема вісконтівських персонажів пізнього періоду впливає із бажання створити власний «ідеальний»

часопростір, при тому, що герой перебуває у несприятливих для цього обставинах. Вибудований протагоністами Л. Вісконті 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), що 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* музичного матеріалу між об'єктивним часом та часом спогадів створює особливе акцентування в наративах фільмів 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 intero».

У «Morte a Venezia» такий епізод спостерігаємо під час звучання Багатель а-молл (WoO 59) Л. 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 у момент екзистенційного вибору Ашенбаха — він остаточно розуміє неможливість свого повернення із охопленого епідемією міста;

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

- передає епізоду фрагмент четвертої частини Третьої симфонії 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 часопросторові дифузії у свідомості Ашенбаха, об'єктивна реальність з цього моменту підмінюється суб'єктивними уявленнями героя.

Ашенбах чує багатель у лобі готелю, коли йому повідомляють, що немає причин хвилюватися через епідемію. 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 паузи починає його спочатку вдруге. Цього разу він повторює репризу тт. 1–8 та завершує тему в т. 9 — відхилення 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 спонукає дослідника замислитись не лише над її семантичним значенням у конкретному епізоді фільму, а й над тим, чи враховував режисер можливі семантичні нашарування, які додає обраний музичний фрагмент. Власне, інтерпретування єдності *diegetic* та *internal* із сюжетними перипетіями може бути аргументованим як через специфіку музичного тексту, так і через набутий твором позамузичний, загальнокультурний контекст.

Виходячи із іманентно музичної логіки, одразу помічаємо амбівалентність виконання Тадзіо та Есмеральди. Їхня гра багатель характеризується одночасно і єдністю, і контрастністю. Єдність полягає у виконанні одного й того ж музичного твору, крім 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 «заціклює» тему 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. 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 — режисер демонструє принципову різницю між цими героями. Тадзіо — юний та недосвідчений хлопець і лиш приблизно уявляє собі почуття. Есмеральда навпаки демонструє сміливість та впевненість, вільно рухається вперед, не озираючись на минуле.

Спосіб виконання героями твору Л. 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 натомість 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 intero» 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. Схожий 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» [1, с. 84].

Тож відмінність 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 твердження Ж. Дельоза знаходимо у «Gruppo di famiglia in un intero». Професору у спогадах являються епізоди із матір'ю та дружиною. Обидві героїні звертаються до нього «колишнього», але в діалог із ними вступає сучасний Професор, тож два простори у різних хронологічних рамках поєднуються воедино, утворюючи новий, неіснуючий досі хронотоп.

Музичний супровід підкреслено маркує мандрівку свідомості Професора. В оригінальному саундтреку, створеному Франко Маніно (Franco Manino), 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 у 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 до траурної ходи.

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

В обох зазначених стрічках музика виконує функцію тригера спогаду. Б. Хеккнер (Berthold Hoesckner) зазначає: «Оскільки музика прикріплюється до образу, об'єкт стає прикріпленим до музики, що стає мнемонічним інструментом.<...> Музика не просто пов'язана із перенесенням специфічних образів, але у водночас стимулює уяву. Інакше кажучи, музика може викликати спогади, але й може створювати їх заново» [18]. Таким чином, музика стає тригером спогадів та впливає на мітичний часопростір героїв, руйнуючи його ззовні та зсередини.

У фільмі «Батько» Ф. Зеллера (2020) спостерігаємо схожу закономірність роботи зі звуковим виміром. Стрічка розповідає історію чоловіка, хворого на деменцію. Його недуга спричиняє 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 уподібнена до священного простору мітичного суб'єкта. Таке значення домівки для героя проявляється в неодноразових повтореннях ним тези про те, що це саме його (курсив мій — 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 у Хаосі, однорідності та відносності мирського простору. Віднайдення чи проєкція точки відліку — Центру — рівнозначні Створенню Світу» [10, с. 260].

Важливе значення у стрічці також відіграє час. Як і у випадку із фільмами Л. Вісконті, у «Батькові» відбувається зіткнення історичного лінійного часу із циклічним часом суб'єктивного міту героя. Утім, на противагу героям Вісконті, 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 дійти висновку, що вони функціонують у подібний до стрічок Л. Вісконті спосіб: 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 «Батька» сформована винятково із цитат академічної традиції. У цьому також помітні 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)¹.

Музика Л. Ейнауді залучена лише у просторі *nondiegetic*. Стиль композитора характеризується мінімалістичними композиторськими засобами: камерний склад інструментів, невеликий звуковисотний діапазон, помірні 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 лінійного часу. До прикладу, фрагменти з «Seven Days Walking» звучать у моменти зміни візуального образу доньки [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 відбуватимуться 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 у *on-air*, і зрештою глядач бачить у кадрі героя, який або в навушниках, або через приймач слухає цей твір. Утім, намагання батька повернути лінійне сприйняття дійсності через

слухання арій завжди увінчується поразкою: твір не сягає свого завершення, натомість обривається зовнішніми чинниками — технічною несправністю програвача чи появою в 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, «надбудовуючи» контексти своїх стрічок. По-друге, музична складова зазнає чіткої диференціації в контексті конфліктних хронотопів фільмів: до прикладу, у Л. Вісконті такий поділ помічаємо у «Смерті у Венеції», де музика Г. Малера у *nondiegetic* апелює до виміру «ідеального» міту Ашенбаха, а твори простору *diegetic* підкреслюють руйнацію реального світу.

Утім, спосіб сприйняття дійсності протагоністами впливає і на модус 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 академічної 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 зазначити, що для Л. Вісконті також є характерним прийом «приниження» високих музичних жанрів задля демонстрації руйнації «ідеального» простору міту героїв (виконання Етюдів ор. 10, № 3 Ф. Шопена на губній гармошці у стрічці «La terra trema», спів баса «Liebestod» із «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера тощо). Ф. Зеллер також препарує класичні теми, зокрема, через їхнє звучання *on-air* та примусове переривання, але таким чином позначає неможливість конструкції світу в об'єктивній реальності героя.

Висновки. Взаємодія аудіального компонента із мітичним хронотопом стрічки може бути аналізована крізь призму часових та просторових характеристик, які завжди присутні у багаторівневій структурі кінематографічного полотна. Темпоральність музичних явищ є очевидною, але кіно наділяє музику певною просторовістю. Просторові характеристики окреслюються джерелом походження звуку і музики та їхнім рухом. Так, для позначення аудіальних явищ у просторі кіно доцільно послуговуватися термінами *nondiegetic*, *diegetic*, *fantastical gap*, *on-air*, *internal* тощо. Співставлення часопросторових характеристик музики з особливостями мітичного хронотопу дозволяє розкривати багатозначні семантичні коди, закладені авторами стрічки.

Аналіз кінематографічної творчості Л. Вісконті з точки зору взаємодії музики із мітичним хронотопом, наявним у стрічках режисера, дозволив ствердити, що музика відіграє ключову роль не лише у формуванні загальної структури стрічок, а й позначає основні моменти ментальних зрушень героїв, впливає на їхній екзистенційний вимір, вказує на межу між мітичною циклічністю та історичною лінійністю.

¹ Усі названі твори подаються у титрах стрічки. Наводимо їхній музикологічний аналіз для розуміння специфіки залучення музичних фрагментів у фільмі.

Дебютна стрічка Ф. Зеллера розкриває схожі проблеми, що й фільми Л. Вісконті, однак крізь призму зворотного погляду на них. Так, спільними для режисерів рисами є 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.

Перспективи подальших розвідок видаються актуальними, адже порівняння фільму сучасного режисера із творчістю класика європейського кіно довело, що взаємодія музики із мітичним хронотопом у стрічках не є поодиноким явищем у творчості одного митця, а може проявлятися у різний спосіб. Це дозволяє припустити, що віднайдений методологічний інструментарій може бути дієвим і для аналізу інших стрічок щонайменше авторського кіно.

Література

1. Делёз Ж. Марсель Пруст і знаки. Санкт-Петербург: Алтейя, 1999. 189 с.
2. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ: Щек, 2008. 447 с.
3. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой. Львів: Видавництво Terra Incognita, 2020. 416 с.
4. Кузьменко А. М. 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.
5. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового Запада. Москва: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. 376 с.
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: ОГИЗ, 1937. 533 с.
7. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.33. Київ, 2019. 201 с.
8. Лисса З. Естетика кіномузики. Москва: Музыка, 1970. 495 с.
9. Пруст М. На Сваннову сторону. Київ: Золоті ворота, 2012. 380 с.
10. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Москва: Ладомир, 2000. 414 с.
11. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва: Академический Проект, 2010. 240 с.
12. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 270 с.
13. Audissino E. *Film/Music Analysis*. Southampton: Palgrave Macmillan, 2017. 245 p.
14. Buhler J. *Theories of the Soundtrack*. New York: Oxford University Press, 2019. 334 p.
15. Chion M. *Audiovision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. 239 p.
16. Deleuze G. *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 264 p.
17. Deleuze G. *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 362 p.
18. Hockner B. *Transport and Transportation in Audiovisual Memory // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press. P. 163–183.

References

1. Audissino, E. (2017). *Film/Music Analysis*. Southampton: Palgrave Macmillan.
2. Buhler, J. (2019). *Theories of the Soundtrack*. New York, NY: Oxford University Press.
3. Campbell, J. (2020). *Tysiacholykyi heroi* [The Hero with a Thousand Faces]. Lviv: Terra Incognita [in Ukrainian].
4. Chion, M. (1994). *Audiovision: Sound on Screen*. New York, NY: Columbia University Press.
5. Deleuze, G. (1986). *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
6. Deleuze, G. (1989). *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
7. Deleuze, G. (1999). *Marsel Prust i znaky* [Marcel Proust and Signs]. Saint Petersburg: Alteia [in Russian].
8. Eliade, M. (2000). *Mif o vechnom vozvrashchenii* [The Myth of the Eternal Return]. Moscow: Ladimir [in Russian].
9. Eliade, M. (2010). *Aspekty mifa* [Aspects of a Myth]. Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian].
10. Hockner, B. (2007). *Transport and Transportation in Audiovisual Memory*. In: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* (pp. 163–183). Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
11. Iankovska, N. O. (2017). *Tvorchist Volodymyra Hronskoho v konteksti tradytzii ukrainskoi kinomuzyky* [Volodymyr Hronskyi's work in the context of Ukrainian cinema music tradition] (Unpublished doctoral dissertation, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine) [in Ukrainian].
12. Joe, J. (2016). *Opera as Soundtrack*. London, New York: Routledge.
13. Kulezic-Wilson, D. (2015). *The Musicality of Narrative Film*. London: Palgrave Macmillan UK.
14. Kuzmenko, A. (2021). *Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoi tretyny XX — pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturi filmu* [Music in Ukrainian feature films of the last third of the twentieth through to the early twenty-first century: The specifics of functioning in the artistic structure of the film]. (Unpublished doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
15. Le Goff, J. (1992). *Tsyvylizatsiya srednevekovoho Zapada* [Medieval Civilization]. Moscow: Izdatelskaia gruppa Prohress, Prohress-Akademiiia [in Russian].

19. Joe J. *Opera as Soundtrack*. London; New York: Routledge, 2016. 224 p.
20. Kulezic-Wilson D. *The Musicality of Narrative Film*. London: Palgrave Macmillan UK, 2015. 230 p.
21. Nagari B. *Music as Image: Analytical Psychology and Music in Film*. London: Routledge, 2017. 180 p.
22. Stilwell R. *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007. P. 184–204.
16. Leontiev, S. (2019). *Kompozytorski tekhnologii v muzychnii praktytsi amerykanskooho ihrovoho kinematohrafa* [Composition technologies in the music of American films] (Unpublished doctoral dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine) [in Ukrainian].
17. Levy-Bruhl, L. (1937). *Sverkhestestvennoie v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the Supernatural]. Moscow: OGIZ [in Russian].
18. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of Film Music]. Moscow: Izdatelstvo Muzyka [in Russian].
19. Nagari, B. (2015). *Music as Image: Analytical Psychology and Music in Film*. London: Routledge.
20. Proust, M. (2012). *Na Svannovu storonu* [Swann's Way]. Kyiv: Zoloti vorota [in Ukrainian].
21. Stilwell, R. (2007). *The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic*. In: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema* (pp. 184–204). Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
22. Zubavina, I. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Kyiv: Schek [in Ukrainian].

Ostrovskiy O.

Interaction of Music and the Mythical Chronotope: Comparative Analysis of the Films by L. Visconti and F. Zeller

Abstract. The paper addresses the interaction of music with a mythical chronotope in the cinematographic work. The temporal and spatial properties of the audio component in cinema were characterized. A terminological basis, which allows outlining most of the variants of spatio-temporal interaction of music in the cinematographic space in detail, is provided. It is assumed that the *fantastical gap*—the moment of transition from *diegetic* to *nondiegetic* space and vice versa—can have a wider meaning and application. Variants of the interplay of music with the mythical chronotope are described due to the conflicts of linear and cyclic time, real and ideal space. The paper focuses on such interaction in the works of the classic Italian cinema director Luchino Visconti because his filmography is largely associated with the category of the mythical. The episodes of the director's two films, in which the characters' consciousness shifts in time and space occur, are analyzed. A comparison of the regularities of the combination of music and the mythical chronotope in L. Visconti's films with the debut of one of the Franco-British playwright and director Florian Zeller is performed. The similarity in the way the directors work with the depiction of the conflict between the mythical space and objective reality is revealed. It was proven that F. Zeller's use of academic music citations functions similarly to the corresponding technique in L. Visconti's films: in both cases, such quotes emphasize the space of the "ideal." The difference in the directors' approaches is justified, which consists in choosing the "ideal" dimension of the hero: for the characters of L. Visconti, it is a myth, while for the characters of F. Zeller, it is an objective reality. It is concluded that the way music interacts with the mythical chronotope can be influenced not only by external factors of the spatio-temporal connections of audio and video tracks but also by intra-narrative ones—for example, the existential choice of the hero.

Keywords: film music, myth, chronotope, L. Visconti's filmography, F. Zeller's film, the film "Father".

Стаття надійшла до редакції 10.01.2023