

Зуєв Сергій 

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, Київ, Україна
email: s.zuev@dakkkim.edu.ua

Serhii Zuiev 

PhD in Art Criticism, Associate Professor, Doctoral
Student at the Department of Music Art, National
Academy of Culture and Arts Management, Kyiv,
Ukraine
email: s.zuev@dakkkim.edu.ua

ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ АСПЕКТ ЕКРАНІЗАЦІЇ ОПЕРНОГО ТЕКСТУ (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ ДЖОЗЕФА ЛОУЗІ «ДОН ЖУАН»)

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей інтермедіальної взаємодії в структурі фільму-опери Дж. Лоузі «Дон Жуан» (1979).

Методи передбачають поєднання семіотичного підходу з аналізом кінотексту, музикознавчим і порівняльним аналізом.

Наукова новизна статті полягає в розкритті інтермедіальних зв'язків, що пронизують структуру кінотексту фільму Дж. Лоузі «Дон Жуан», а також інтерпретації смислів, що виникають у результаті такої взаємодії.

Результати дослідження. Фільм постає як полікодове семіотичне утворення, медіальна транспозиція (переклад опери мовою кіно), а також поле здійснення інтермедіальних посилянь, пов'язаних з тематизацією «оперності», імітацією естетичних традицій оперної системи в цілому та її підсистем. Конструювання кінотексту здійснюється в контексті інтермедіальної взаємодії, що втілюється шляхом балансування між «театральністю» та «кінематографічністю». Ефект «мерехтіння» каналу комунікації обумовлює генерування смислів.

Висновки. Музикалізація кінотексту передбачає утворення візуальних тропів, переосмислення музичної форми, урахування музичної фактури в процесі монтажу. Концепт «вокальності» розкривається за допомогою помірної міміки й жестикуляції, закадрового співу та зйомки зі спини, довгих кадрів зі зміною планів. Акторська пластика, позначена статикою, позуванням, особливості мізансценування та сценографії, умовності сценічної комунікації визначають дистанціювання від «кіноправди» та рух у напрямку театрального коду. Натомість художнє завдання відійти від формату статично знятого оперного спектаклю обумовлює використання широкого арсеналу засобів кінематографічної виразності (синхронний звук у речитативах, титри, шумові звуки, рухи й ракурси камери), спрямованих на втілення драматургії номерів опери.

Ключові слова: Джозеф Лоузі; Вольфганг Амадей Моцарт; фільм-опера; інтермедіальність; канал комунікації.

INTERMEDIAL ASPECT OF SCREENING AN OPERA TEXT (USING THE EXAMPLE OF JOSEPH LOSEY'S *DON GIOVANNI*)

Object is to identify the specific features of intermedial interaction in the structure of Joseph Losey's film-opera *Don Giovanni* (1979).

Methods & methodology involve combining a semiotic approach with film-text analysis, as well as musicological and comparative analysis.

Scientific novelty of the article lies in revealing the intermedial connections that permeate the structure of the film text, as well as in interpreting the meanings that emerge as a result of this interaction.

Results. The film appears as a polycode semiotic formation, a medial transposition, that is, a translation of opera into the language of cinema, and also as a field for the realization of intermedial references associated with the thematization of "operaticness" and the imitation of the aesthetic traditions of the operatic system as a whole and of its subsystems. The construction of the film text takes place in the context of intermedial interaction, embodied through a balance between "theatricality" and "cinematicity". The effect of the "flickering" communication channel conditions the generation of meanings.

Conclusions. The musicalization of the film text involves the formation of visual tropes, the reinterpretation of musical form, and consideration of musical texture in the editing process. The concept of "vocality" is revealed through restrained facial expression and gesture, off-screen singing and shooting from behind, as well as long takes with changes of shot scale. Acting plasticity marked by stasis and posing, the specific features of mise-en-scène and scenography, and the conventions of stage communication determine a distancing from "cinematic truth" and a movement toward the theatrical code. By contrast, the artistic aim of moving away from the format of a statically filmed opera performance determines the use of a wide arsenal of means of cinematic expression – synchronous sound in recitatives, intertitles, noise effects, camera movements and angles – aimed at creating the dramaturgy of the opera's numbers.

Keywords: Joseph Losey; Wolfgang Amadeus Mozart; film-opera; intermediality; communication channel.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Останнім часом набули розповсюдження інтермедіальні дослідження широкого кола мистецьких явищ. Серед них – жанр екранізації, вивчення якого із застосуванням інтермедіального підходу зумовлюється власною полікодовою природою кіно, а також реалізацією ситуації перекладу твору з однієї мови мистецтва іншою. Складні семіотичні взаємини, що виникають у процесі адаптації тексту до нового мовного середовища, стають чинником генерування смислів, а також акцентують проблему каналу комунікації. Зокрема, можливості кінематографічної інтерпретації опери простягаються в діапазоні від запису сценічної постановки фіксованими камерами (збереження театрального коду) до спроб втілити насамперед «кіноправду» за рахунок значної деформації оперної партитури (реалізація коду кінематографічного). Широке поле для аналізу інтермедіальної взаємодії пропонує фільм Джозефа Лоузі

«Дон Жуан» 1979 року. У структурі кінотексту можна виділити плідний діалог з оперним мистецтвом і його підсистемами.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Сучасні інтермедіальні студії охоплюють різноманітні проблеми гуманітарного знання, серед яких – культурносеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність» (Лупак, 2019), інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (Чаюн, 2023), технології сприйняття інтермедіальності сучасного мистецтва (Власенко & Король, 2024), інтермедіальні виміри сучасної драми-параболи (Можарівська, 2020), кіно як інтермедіальний код прози (Нікоряк, 2022).

Окреслюючи перспективи інтермедіального аналізу, І. Раєвські виділяє три підкатегорії інтермедіальності, що розуміється вузько: медіальна транспозиція, трансформація медіапродукту в інше середовище (зокрема, екранізація); комунікативно-семіотична концепція, що базує-

ться на поєднанні принаймні двох медіальних форм артикуляції (опера, фільм, театр); інтермедіальні посилання, за яких продукт частково або повністю конституює себе стосовно твору, системи чи підсистеми, до якої він посилається, при цьому тематизація, імітація елементів артикулюється власними медіа-специфічними засобами (Rajewsky, 2005).

Генезу інтермедіальних досліджень у галузі музикознавства А. Кравченко (2016) виводить з лона мистецтвознавчої компаративістики. Ситуація інтермедіальності утворюється внаслідок організації музичного тексту перекодуванням/перекладом універсальною мовою музичного мистецтва композиційних, структурних, сюжетно-номінативних ознак тексту-референта іншого художньо-семіотичного ряду. Авторка зазначає, що «при цьому текст-референт (літературний, образотворчий, театральний, кінематографічний тощо) стає смисловою домінантою, що моделює «ізсередини» інтермедіальний простір музичної композиції, експліцитно чи імпліцитно існуючи як її паралельна структура» (Кравченко, 2016, с. 56).

Темпоральні та просторові особливості кіноадаптації оперного твору виявляються в річущі досліджень природи кінематографічної образності, здійсненого І. Зубавіною: «Художній часопростір кінематографічного твору є однією з найважливіших характеристик/параметрів художнього образу. Саме через структуру кінохронотопу в тканину фільму потрапляють найсуттєвіші смисли. Принципи організації часопросторових координат великою мірою визначають композиційну будову фільму, ритм, динаміку перебігу подій, зумовлюють цілісність сприйняття художньої дійсності» (Зубавіна, 2008, с. 36).

Особливості перекладення опери мовою кіно з урахуванням надбань театральної практики (ідей музичного театру В. Фельзенштейна) досліджуються на прикладі екранізації опери «Фіделіо» 1956 року (Зуєв, 2025). Ключовими художніми принципами постають створення передісторії образів, характерів, подій, використання потенціалу зображуваного й закадрового співу, індивідуалізація та деталізація хорових сцен, розширення простору дії лібрето, «буквальне» прочитання партитури з синхронним зіставленням музики й зображення.

Аналізуючи адаптації моцартівської опе-

ри та міфу про Дон Жуана в контексті проблеми інтермедіальності, А. Гурне виокремлює в фільмі Дж. Лоузі два ключових моменти: дотримання режисером авторської партитури, а також акцентування уваги глядача на особливостях каналу комунікації: «Коли Джозефу Лоузі вдається узгодити коди опери та обмеження кіно, він водночас пропонує нам роздуми про специфічні властивості кожного середовища та про умови їхньої зустрічі та взаємодії» (Gournay, 2024, с. 13).

Формулювання цілей та завдань статті.

Визначити особливості інтермедіальної взаємодії в структурі фільму-опери Дж. Лоузі «Дон Жуан». Проаналізувати кінотекст щодо інтермедіальної взаємодії та балансування між кодами «театральності» та «кінематографічності». Обґрунтувати використання інтермедіальних посилань, пов'язаних з імітацією естетичних традицій оперної системи в цілому та її підсистем. Конкретизувати тематизацію у фільмі концептів «оперності», «вокальності», «сценографічності». Виявити особливості рамування кінотексту, синхронізації в ньому музики й зображення, проблематизації жанру фільму-опери.

Виклад основного матеріалу. Використовуючи типологію інтермедіальності І. Раєвської, можна окреслити специфіку фільму-опери. Інтермедіальна трансформація оперного першоджерела відбувається у процесі перекладу мовою кіно та виробництва фільму. При цьому один полікодовий текст з певними формами артикуляції (музика, слово, театральна дія) транспонується в інший, позначений взаємодією зображення, що рухається, та звукової фонограми. Ситуація інтермедіальних посилань, що реалізується у фільмі-опері, пов'язана з тематизацією, імітацією, відтворенням естетичних традицій системи в цілому («оперність») чи її підсистем («вокальність», «музичність», «театральність», сценографія тощо).

Головним художнім принципом фільму Дж. Лоузі постав пріоритет моцартівської музики, що разом із творчим переосмисленням музичної форми та фактури зумовив особливості монтажу та утворення візуальних тропів. Результатом аналізу лібрето та музичної партитури стало складне рамування картини. Перший його рівень кінематографічними засобами утворює арку між Molto allegro увертюри та Presto фіналу. Спільним візуальним елементом, що пов'язує початок і кінець опери, виступає мотив човнів на воді, яки-

ми пересуваються персонажі. При цьому швидким темпам в музиці відповідає театральна статичність поз героїв і дуже повільний рух човнів (в кінці навіть утворюється відчуття зупинки, «зависання» на місці). Ефект «зворотної пропорції» звільняє музику від нав'язливої візуальної ритмізації та надає їй простір для безпосереднього звукового втілення. Другий рівень рами – власне увертюра як метатекстова програма опери та її кінематографічне розширення. Музиці Моцарта передують фрагменти «чистого кіно» із серією гравюр, титрами та шумовими звуками (морський прибіг, вогонь, крики птахів). Сцена в скляному заводі Дон Жуана завершується крупним планом вогню печі, шум якої слугує «додатковим» тактом, що поєднує музику кінця увертюри й початку першої дії опери.

Аналізу гравюри з цитатою А. Грамші, що відкриває фільм, присвячено низку досліджень (Pieri, 2013; Ciment, 1985). Поміж інших малюнків, що натякають на сюжетну фабулу, можна також виокремити зображення поваленого дерева на тлі бурхливого моря. Поява гравюри, що стає фоном для титрів з назвою опери та іменами її авторів, супроводжується своєрідною кульмінацією звукової партитури, що маркує ключову для опери тему руйнівної сили стихій – природних, чуттєвих. Одночасно виникає здогадка про візуальний еквівалент стилю «Буря та натиск» – чи це не спроба режисера пояснити світогляд головного героя-бунтівника, нетрадиційне подвійне амплу персонажа (на межі коханця та буфона) та специфіку жанрової неоднозначності опери?

На думку П. Паренті, «математична точність музичної структури Моцарта знайшла ідеальну паралель у майже метафізичному вимірі, що натякає на ідеальні симетрії реальних, конкретних місць, якими є вілли Палладіо у Віченці: симетрія як порядок, раціоналізація, але також як дублювання та відображення» (Parenti, 2011, с. 223). Спроба встановити відповідність між пропорціями паладіанської архітектури та фактурою моцартівської музики здійснюється у відомій «арії зі списком». Початок номеру маркований ритмічним монтажем кадру із зображенням парадного входу до вілли Дон Жуана. З шести колон вілли Ротонди Дж. Луозі залишає в кадрі чотири. Утворюється крупний вертикальний ритм, що взаємодіє з дрібним горизонтальним ритмом сходинок. Така структура зображення римується

з музичною, де в розмірі 4/4 дрібним тривалостям в акомпанементі (восьмі тремоло) протиставлені чотири нотні мотиви, розділені паузами (фактично, мелодичний рух чвертями).

Цікаве переосмислення режисером ролі Донни Анни обумовлює її присутність в увертюрі. Обмін поглядами з Дон Жуаном змальовує свого роду передісторію подій і визначає функцію персонажа – закохана аристократка після приниження «провокує смерть свого батька і, зрештою, Дон Жуана» (Ciment, 1985, с. 371). Створений таким чином кінематографічний пролог слугує цілям втілення принципів реалізму. Одночасно наявність Донни Анни в метатекстовій програмі опери – увертюрі – позбавляє Дон Жуана привілейованого статусу одноосібного титульного героя. Таким чином режисер уникає ефекту лубочного персонажа, який «кочує» переказами й літературними та театральними творами. Двополюсна диспозиція героїв підкреслюється арочним зображенням кадрів з човнами. Якщо на тлі головної партії *Molto allegro* увертюри фігура Дон Жуана виділяється кольором (епатажний білий костюм) та статусно (відсутні інші головні персонажі опери), то в *Presto* фіналу Донна Анна виокремлюється поміж інших вокально: кадр із зображенням героїв опери, «що вижили», синхронізується з фрагментом соло Донни Анни, яке передують секстету.

Тематизація тієї підсистеми опери, що пов'язана з цінністю співочого голосу («вокальність»), спирається також на напрацьовані у кіно прийоми. Як зауважує В. Панасюк (2004), з появою звукового кіно «використання тримовності оперного співака у кінотексті стає аналогічним сценічному. Правда, тут теж спостерігаються ті ж самі підміни, що пояснюються закладеною у німому кіно традицією: «красивому» голосу – відповідний «красивий» візуальний еквівалент» (Панасюк, 2004, с. 85). У фільмі реалізації цього принципу слугують помірна міміка й жестикуляція акторів (оперні співаки Р. Раймонді, Е. Мозер, К.Т. Канава, К. Рігел, Ж. Дамм, Т. Берганса, М. Кінг), закадровий спів, використання довгих кадрів, у яких план поступово змінюється (наприклад, арія Донни Ельвіри «*Mi tradi quell'alma ingrata*» з другої дії), зйомки зі спини. Вважаючи неможливим робити співаків об'єктом глузувань для кіноаудиторії, Дж. Луозі описує обережний підхід до екранізації співу: «Спів – це фізичне зусилля. Усе тіло стає інструментом; все спрямовано на ідеаль-

не створення цього звуку. Є напруга та напруження, як у спортсмена, і ви їх бачите; вони проявляються в м'язах, у всіх частинах тіла ... Нам довелося дуже наполегливо працювати, щоб отримати саме ту кількість співу, яка вимагатиме потрібних зусиль, щоб зробити це правдоподібним, але не таким тривожним, як вистава в опері, якби ви дивилися її великими планами» (Ciment, 1985, с. 364).

Конструювання кінотексту здійснюється за рахунок балансування між «театральністю» та «кінематографічністю». Зокрема, відповідаючи на запитання про поєднання театральності та реалізму в роботі над фільмом, Дж. Лоузі зізнається, що побоювався мелодраматичності, закладеної в опері, і одночасно засвідчує імперативні посилювачі коду: «Завдяки музиці я виявив, що неможливо не грати в оперному стилі» (Ciment, с. 366). Специфіка цього стилю активно запозичувалася кіно ще у часи німого періоду, коли сформувався ареал існування оперного співака в кінокадрі: «позувальник» або «фігурант» (Панасюк. 2004, с. 83). Втілена на екрані статика акторів, отже, установлює інтермедіальний зв'язок із практикою перебування співака на сцені. Цікавий приклад поєднання в кадрі зображення, що рухається, та статичної сценічної пози демонструє арія Донна Оттавіо «Dalla sua parte». Герой співає, нерухомо стоячи в гондолі (виникає алюзія на прийом театральної машинерії, що дозволяє акторам переміщуватися сценою в човні – мобільній декорації або реквізиті). Статичність пози, майже відсутні міміка та жестикуляція актора суголосні рівній гладі води та підсилюють пасивність образу. При цьому драматургія номеру втілюється кінематографічними засобами. Поява мінорного ладу в середній частині арії супроводжується зміною загального плану на середній, підвищенням гучності шумових звуків (веслування гондольєрів), а також динамізацією руху човна (зображується момент розвороту).

Оперна статика доповнюється в фільмі також театральним позуванням, що підсилює емоційний зміст музики (наприклад, Донна Анна в арії «Or sai, chi l'onore rapire a me volse» припадає до стін, згадуючи загиблого батька). Натомість вимога балансу між оперною умовністю та кінематографічною правдоподібністю змусили режисера ставити «чорновий варіант» сцен з драматичними акторами й танцівниками й показувати

його в якості навчального фільму співакам. При цьому виявився брак навичок драматичної гри: «Проблема з оперними співаками полягає в тому, що вони ніколи не можуть виконати одні й ті ж рухи двічі» (Ciment, 1985, с. 365).

Театральність використаних Дж. Лоузі природних просторів, на яку звертав увагу ще Палладіо (Sicca, 2016), актуалізує інтермедіальну опозицію театр/ландшафт. Часом виникає враження вистави, «винесеної» на натуру. Великі порожні простори в кадрі, «повітря», що надає можливості музиці «висловитися» повніше, утворюють ефект видовища, в якому зорова насиченість наче поступається слуху.

Референції до театрального коду проглядаються в організації простору кадру. В епізоді на скляному заводі група аристократів утворює «публіку», яка розважається, спостерігаючи за вправністю складувів. Горизонтальне розділення, що слугує просторовій і статусній диференціації персонажів у кадрі, нагадує аналогічну сценографічну практику, а рихтування навколо печі (реальний об'єкт, скляний завод у Мурано) – надбудову сценічних декорацій. Театральна умовність виявляється також в особливостях зображення реквізиту. Підкреслено бутафорськими виглядають предмети побуту й продукти в епізодах сільського життя, в арії Мазетто, в дуеті Мазетто й Церліни на кухні. Не приховується і штучність блискавки, що пронизує дім Дон Жуана: глядач без зусиль ідентифікує почергову роботу кількох освітлювальних приладів.

Паралель до «театральності» втілюється у фільмі за рахунок мізансценування, у певних епізодах фільму далекого від кінематографічної правдоподібності. При цьому зчитуються посилення на певні театральні прийоми: особливості переміщення сценою, розташування груп акторів, їх функціональна диференціація. Наприклад, діагональним переміщенням характеризуються сцени, в яких підкреслюється шахрайська складова образу Дон Жуана: втеча від Донни Анни сходами вілли Командора з рухом спочатку до лівої, потім до правої балюстради, а також розмова з Мазетто в масці Лепорелло з аналогічним перебіганням від стіни до стіни. Символічний «трикутник» масок – гостей Дон Жуана, – об'єднаних спільною ідеєю покарання, набуває візуального еквіваленту шляхом симетричного розташування в кадрі. Дон Оттавіо, Донна Анна та Донна Ельвіра

на сходах дому Дон Жуана утворюють майже правильний рівносторонній трикутник, що віщує невідворотність відплати та торжество справедливості. Ефектним театральним прийомом є зняття масок героями синхронно зі вступом власної партії.

«Театральність» виявляється також в епізодах фільму за участі селян. При цьому транслюються особливості сценографії та мізансценування оперної жанрової сцени з функціональною диференціацією груп акторів. Наприклад, під час дуету Мазетто та Церліни, масовка – робітники кухні – спочатку спостерігають за героями, а після примирнення задоволено аплодують їм.

У фільмі збережено театральну умовність сценічної комунікації. За певних обставин персонажі, знаходячись в одному кадрі, «нечують», «не бачать», «не впізнають» інших, говорять «про себе». Цікаво, що режисер вводить мовчазного персонажа, що виконує функцію театального «бога з машини». «Персоналізація» драматургічного прийому відкриває ворота перед гостями скляного заводу на початку фільму, дістає маски з шафи на початку другої дії опери та зачиняє двері вілли Дон Жуана у фінальному кадрі картини. Обрамляючи фільм і з'являючись у ключових його сценах, кіноперсонаж ніби стає символом інтермедіальної взаємодії з театальною естетикою.

Певне дистанціювання від «кіноправди» та посилення на театральну сценографію спостерігається також в останній «повчальній» сцені. Після кульмінаційного епізоду падіння Дон Жуана в пекло герої зустрічають ранок у його домі, підлога якого вистелена серпанком. Виникає ефект заповнення сцени димом за допомогою театальної машинерії. Умовність і символічність цього прийому вкотре декларує пієтет до «театральності», а також слугує фактором інтеграції сцени, певною мірою відокремленої від основного конфлікту опери.

Втілюючи «театральність» у фільмі, Дж. Лоузі одночасно намагається відійти від формату статично знятого оперного спектаклю. Основним простором реалізації «кінематографічного» стають речитативи. Цікаво, що на відміну від арій та ансамблів, де використано запис оркестру та хору паризької опери під орудою Л. Маазеля, речитативи перезаписано синхронним звуком: «Головна причина полягала в тому, що ніхто ніколи не міг переконливо постсинхронізувати

речитатив так, як він був записаний. Не те щоб вони були погані, але вони були занадто швидкими, і ви не можете грати з такою швидкістю» (Сімент, 1985, с. 365). Крім очевидного завдання донесення тексту лібрето до глядача, запис наживо дозволив режисеру ввести в кінотекст звуковий шар «натури» та зіставляти його зі звучанням театальної сцени. Слухова ідентифікація в речитативах, заснована на акустичному ефекті реверберації, утворює точний «звуковий зліпок» приміщень і відкритих майданчиків. Ми фактично «чуємо» архітектуру Палладіо та навколишній ландшафт.

Активного застосування у фільмі знаходить розмаїття кінематографічного інструментарію: титри (на початку, в кінці фільму, титри «Entracte» та «Act II»), шумові звуки, що накладаються на партитуру опери, а також передують вступу музики в фільмі, рухи й ракурси камери, які долають статику оперної сцени, закадровий спів і зйомка зі спини, що на певний час звільняє режисера від нав'язливої синхронізації міміки та музики. На перехресті інтермедіальної взаємодії знаходяться погляди персонажів у камеру. Цей прийом, якого зазвичай намагаються уникати в ігровому кіно, використовується в документальних фільмах, телевізійних спектаклях, а також в театральній сценічній практиці.

Висновки. Проаналізовано інтенсивний інтермедіальний обмін, що акцентує проблему каналу комунікації, а також стає чинником генерування смислів у фільмі-опері Дж. Лоузі «Дон Жуан». Розкрито особливості адаптації оперного тексту до нового мовного середовища. Обґрунтовано звернення до театального коду (статичність акторської пластики, позування, специфіка мізансценування та сценографії), його взаємодію з кінематографічними засобами (рухом і ракурсами камери, синхронним звуком та шумовими ефектами). Виявлено шляхи музикалізації кінотексту, що передбачає утворення візуальних тропів, переосмислення музичної форми, урахування музичної фактури в процесі монтажу. Конкретизовано особливості перебування співака в кадрі та зображення вокальної пластики.

Перспективи подальших досліджень передбачають інтермедіальний аналіз жанру фільму-опери в цілому, а також вивчення особливостей інтермедіальної взаємодії, що реалізується в знакових екранізаціях опер.

Фінансування / Funding

Дослідження виконано без фінансової підтримки.

Використання Штучного Інтелекту / Use of Artificial Intelligence

Автор стверджує, що при створенні цієї статті не використовував технології штучного інтелекту.

Конфлікт інтересів / Conflict of Interest

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів щодо цього дослідження, включаючи фінансові, особисті, авторські чи будь-які інші, які могли б вплинути на дослідження, а також на результати, представлені в цій статті.

Надійшла до редакції / Received: 11.08.2026

Прорецензовано / Peer-reviewed: 04.09.2026

Рекомендовано до публікації / Accepted for publication: 18.09.2026

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Власенко, І. М., & Король, А. М. (2024). Інтермедіальність сучасного мистецтва і технології його сприйняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 38–45. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313265>

Зубавіна, І. Б. (2008). *Час і простір у кінематографі*. Щек.

Зуєв, С. (2025). Реалізація естетичних принципів музичного театру В. Фельзенштейна в екранізації опери Л. Бетховена «Фіделіо» (1956). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 75, 223–240. <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.14>

Кравченко, А. (2016). Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця XX – початку XXI століття). *Культура і сучасність*, (2), 53–59. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2016.148214>

Лупак, Н. М. (2019). Культурносеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність». *Science Review*, 6(23), 21–27. https://doi.org/10.31435/rsglobal_sr/31072019/6612

Можарівська, І. О. (2020). Інтертекстуальність та інтермедіальність сучасної драми-параболи (на матеріалі п'єси Кокі Мітані «Академія сміху»). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, 86, 60–66. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-86-08>

Нікоряк, Н. (2022). Кіно як інтермедіальний код прози А. Кокотюхи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47(3), 67–76. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-11>

Панасюк, В. (2004). Німе кіно та опера: специфіка взаємодії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 33, 79–86.

Чаюн, І. (2023). Інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (теоретичний аспект). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 64(2), 253–257. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-40>

Ciment, M. (1985). *Conversations with Losey*. Methuen. <https://archive.org/details/conversationswit00lose>

Gournay, A. (2024). Du film-opéra de Joseph Losey au roman musical de Pierre-Jean Remy: Réécritures intermédiaires du *Don Giovanni* de Mozart. *Les Cahiers FoReLLIS – Formes et Représentations en Linguistique, Littérature et dans les arts de l'Image et de la Scène*. <https://hal.science/hal-05093816>

Parenti, P. (2011). Don Giovanni dall'opera di Mozart nel film di Joseph Losey. In *Don Giovanni dalla commedia dell'arte a Mozart: Testi e documenti* (pp. 215–235). https://www.academia.edu/144171122/Don_Giovanni_dallOpera_di_Mozart_al_film_di_Joseph_Losey

Pieri, M. (2013). Don Giovanni sullo schermo fra Brecht e Gramsci. In *Poeti all'opera: Sul libretto come genere letterario* (pp. 275–283). Artemide. https://www.academia.edu/10362800/Don_Giovanni_in_palcosceni_co_fra_Brecht_e_Gramsci

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités / Intermedialities*, (6), 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

Sicca, C. M. (2016). Joseph Losey, Don Giovanni e Palladio. Una gigantesca follia. In M. A. Galanti, S. Lischi, & C. Torti (Eds.), *Sguardi su Don Giovanni* (pp. 179–192). ETS. https://www.academia.edu/74607014/Joseph_Losey_Don_Giovanni_e_Palladio

REFERENCES

Chaiun, I. (2023). Intermedialnist yak pryntsyp pobudovy khudozhnogo tekstu (teoretychnyi aspekt) [Intermediality as a principle of constructing a literary text (theoretical aspect)]. *Aktualni pytannia humani-*

tarnykh nauk, 64(2), 253–257. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-40> [in Ukrainian].

Ciment, M. (1985). *Conversations with Losey*. Methuen. <https://archive.org/details/conversationswit0000lose> [in English].

Gournay, A. (2024). Du film-opéra de Joseph Losey au roman musical de Pierre-Jean Remy: Réécritures intermédiaires du *Don Giovanni* de Mozart [From Joseph Losey's film-opera to Pierre-Jean Remy's musical novel: Intermedial rewritings of Mozart's *Don Giovanni*]. *Les Cahiers FoReLLIS*. <https://hal.science/hal-05093816> [in French].

Kravchenko, A. (2016). Vid komparatyvistyky do intermedialnosti v analizi muzychnoho mystetstva (na materialy kamerno-instrumentalnoi muzyky Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia) [From comparative studies to intermediality in the analysis of musical art (based on Ukrainian chamber-instrumental music of the late 20th and early 21st centuries)]. *Kultura i suchasnist*, (2), 53–59. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2016.148214> [in Ukrainian].

Lupak, N. M. (2019). Kulturnosemiotychnyi, mediatekhnolohichniy, komunikatyvnyi pidkhody u doslidzhenni poniattia «intermedialnist» [Cultural-semiotic, media-technological, and communicative approaches to the study of the concept of “intermediality”]. *Science Review*, 6(23), 21–27. https://doi.org/10.31435/rsglobal_sr/31072019/6612 [in Ukrainian].

Mozharivska, I. O. (2020). Intertekstualnist ta intermedialnist suchasnoi dramy-paraboly (na materialy piesy Koki Mitani «Akademiia smikhu») [Intertextuality and intermediality of contemporary parable drama (based on Koki Mitani's play *The Academy of Laughter*)]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia «Filolohiia»*, 86, 60–66. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-86-08> [in Ukrainian].

Nikoriak, N. (2022). Kino yak intermedialnyi kod prozy A. Kokotiukhy [Cinema as an intermedial code of A. Kokotiukha's prose]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 47(3), 67–76. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/47-3-11> [in Ukrainian].

Panasiuk, V. (2004). Nime kino ta opera: Spetsyfika vzaiemodii [Silent cinema and opera: Specificity of interaction]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 33, 79–86. [in Ukrainian].

Parenti, P. (2011). *Don Giovanni dall'opera di Mozart nel film di Joseph Losey* [Don Giovanni from Mozart's opera to Joseph Losey's film]. In *Don Giovanni dalla commedia dell'arte a Mozart: Testi e documenti* (pp. 215–235). https://www.academia.edu/144171122/Don_Giovanni_dallOpera_di_Mozart_al_film_di_Joseph_Losey [in Italian].

Pieri, M. (2013). Don Giovanni sullo schermo fra Brecht e Gramsci [Don Giovanni on screen between Brecht and Gramsci]. In *Poeti all'opera: Sul libretto come genere letterario* (pp. 275–283). Artemide. https://www.academia.edu/10362800/Don_Giovanni_in_palcoscenico_fra_Brecht_e_Gramsci [in Italian].

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités / Intermedialities*, (6), 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [in English].

Sicca, C. M. (2016). Joseph Losey, Don Giovanni e Palladio. Una gigantesca follia [Joseph Losey, Don Giovanni and Palladio: A gigantic folly]. In M. A. Galanti, S. Lischi, & C. Torti (Eds.), *Sguardi su Don Giovanni* (pp. 179–192). ETS. https://www.academia.edu/74607014/Joseph_Losey_Don_Giovanni_e_Palladio [in Italian].

Vlasenko, I. M., & Korol, A. M. (2024). Intermedialnist suchasnoho mystetstva i tekhnolohii yoho spryiniattia [Intermediality of contemporary art and technologies of its perception]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (3), 38–45. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2024.313265> [in Ukrainian].

Zubavina, I. B. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinematography]. Shchek. [in Ukrainian].

Zuiev, S. (2025). Realizatsiia estetychnykh pryntsyviv muzychnoho teatru V. Felzenshteina v ekranizatsii opery L. Betkhovena «Fidelio» (1956) [Realization of the aesthetic principles of W. Felsenstein's musical theatre in the film adaptation of L. Beethoven's opera *Fidelio* (1956)]. *Problemy vzaiemodii mystetstv, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 75, 223–240. <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.14> [in Ukrainian].