

Сергій ЗУЄВ,

orcid.org/0000-0003-1879-2993кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант кафедри музичного мистецтваНаціональної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) s.zuev@dakkkim.edu.ua

ОПЕРА В КІНО: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Особливості інтертекстуальних зв'язків, що виникають при взаємодії оперного та кіномистецтва в ситуації «опера в фільмі», розглянуто в контексті семіотичного підходу. Виявлені канали зв'язку, рівні комунікації, а також визначені структурні елементи оперного тексту, які використовуються в фільмах з метою ускладнення смислового шару. Геральдична конструкція може залучати як оперний текст, так і контекст у широкому розумінні. Головним принципом механізму генерації сенсу в ситуації інтертекстуальності є ізоморфізм і можливість масштабування, коли оперні алюзії позначають кіногероя, кіноепізод, фільм в цілому. Проблема полягає у необхідності визначення механізмів інтертекстуальності у ситуації посилань на опери у фільмах, а також конкретизації конструктивного потенціалу структурних елементів оперного тексту та каналів комунікації, що забезпечують генерування нових смислів. Мета статті полягає у визначенні особливостей взаємодії опери та кінематографа в контексті проблеми інтертекстуальності. З огляду на особливості кіно як семіотичної системи, оперні референції в кінематографі реалізуються через два основні канали – візуальний та звуковий. Матеріалом інтертекстуального опрацювання виступає як текстуальне тіло опери (лібрето, партитура), так і її контекст (історико-культурні, соціальні, естетичні аспекти). З метою ускладнення смислової структури фільму в кадрі можуть з'являтися елементи оперного світу: реквізит, архетипні персонажі, впізнавані сценічні фрагменти. Візуальна площина іноді включає зображення авторів (зокрема, композитора), примадонн або оперних співаків, а також виробничий простір опери – сцену та лаунтунки. Залежно від авторської інтенції, режисер може наслідувати оперну форму та естетику, використовувати оперних персонажів як матриці для створення образів кіногероїв, декларувати свою мистецьку позицію, вдаватися до іронічного чи пародійного переосмислення оперного матеріалу.

Ключові слова: опера і фільм, інтертекстуальність, текст, контекст, цитата, алюзія.

Serhii ZUIEV,

orcid.org/0000-0003-1879-2993Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor,
Doctorate Student at the Department of Music Art
National Academy of Culture and Arts Management
(Kyiv, Ukraine) s.zuev@dakkkim.edu.ua

OPERA IN FILM: INTERTEXTUAL ASPECT

The features of intertextual connections that arise during the interaction of opera and cinema in the situation of «opera in a film» are considered in the context of a semiotic approach. Communication channels, levels of communication, and structural elements of the opera text that are used in films in order to complicate the semantic layer are identified. The heraldic construction can involve both the opera text and the context in a broad sense. The main principle of the mechanism of meaning generation in a situation of intertextuality is isomorphism and the possibility of scaling, when opera allusions denote a film hero, a film episode, or the film as a whole. The problem lies in the need to determine the mechanisms of intertextuality in a situation of references to operas in films, as well as to specify the constructive potential of the structural elements of the opera text and communication channels that ensure the generation of new meanings. The purpose of the article is to determine the features of the interaction of opera and cinema in the context of the problem of intertextuality. Given the peculiarities of cinema as a semiotic system, opera references in cinema are realized through two main channels – visual and sound. The material for intertextual processing is both the textual body of the opera (libretto, score) and its context (historical, cultural, social, aesthetic aspects). In order to complicate the semantic structure of the film, elements of the opera world may appear in the frame: props, archetypal characters, recognizable stage fragments. The visual plane sometimes includes images of authors (in particular, the composer), prima donnas or opera singers, as well as the production space of the opera – the stage and backstage. Depending on the author's intention, the director may imitate operatic form and aesthetics, use opera characters as matrices for creating images of film heroes, declare his artistic position, resort to ironic or parodic rethinking of the opera material.

Key words: opera and film, intertextuality, text, context, quotation, allusion.

Постановка проблеми. Одним із актуальних аспектів дослідження взаємодії оперного та кінематографічного мистецтва залишається семіотичний, в межах якого «спілкування» двох семіотичних систем здійснюється у різних формах. Кіноопера (фільм-опера, екранізація опери) в термінах семіотики постає як переклад, натомість використання структурних елементів опери в кінокартині описується за допомогою ситуації «текст у тексті», а наявність в кадрі оперної тілесності (створення засобами кіно тексту композитора, співака тощо) може тлумачитись в тому числі як залучення у фільм широкого контексту оперного мистецтва. Прикладом першої форми є широко відомі екранізації опер, здійснені режисерами І. Бергманом, Дж. Лоузі, І. Кавалерідзе, в яких використовуються виразні засоби кіно (плани, ракурси, монтаж), а також технологію дубляжу фонограми та заміни співаків у кадрі драматичними акторами. Друга представлена фільмами «І корабель пливе» Ф. Фелліні, «Зустріч із Венерою» І. Сабо, де кінорежисери спираються на елементи оперної структури (сюжетні колізії та персонажів оперних лібрето, номерну структуру оперного спектаклю, систему лейтмотивів). Третя розкривається у таких фільмах, як «Каллас назавжди» Ф. Дзефіреллі з Фанні Ардан у ролі оперної співачки. Видається доцільним розкрити особливості взаємодії опери та кінематографа в контексті проблеми інтертекстуальності на прикладі оперних посилань у фільмах.

Аналіз досліджень. Опера й кіно постають в якості семіотичних об'єктів у наукових розвідках вітчизняних і зарубіжних авторів. Специфіку оперного коду досліджено у дисертації Я. Іваницької «Оперна вистава як семіотичний об'єкт», де текст оперної вистави розглядається як поступовий процес нашарування (починаючи від створення лібрето) та взаємодії різних мовних систем (література, музика, сценографія, хореографія, пластика тощо) і утворення нового типу цілісності. Досліджуючи особливості втілення тексту оперної вистави у кіно, авторка звертає увагу на важливість «ілюзорного простору», який є основою кінематографу, а також техніки зйомки та монтажу (Іваницька, 2008: 8). Аналізуючи екранні інтерпретації оперної класики, Т. Журавльова застосовує семіотичний аналіз текстів з метою виявлення їх полікодових властивостей, зокрема створення художнього образу вербальними та невербальними компонентами (Журавльова, 2020: 37). Погоджуючись із тезою про гетерогенність опери й кіно, що поєднують різні художні форми вираження, А. Хелман акцентує увагу на видовищності та контрасті між кіно як

найреалістичнішою формою мистецтва, найближчою до реальності, та оперою як найбільш конвенціоналізованою формою, далекою від прямих засобів комунікації (Helman, 2018: 83).

Здійснюючи огляд кінофільмів, у яких звучить музика Р. Вагнера, О. Сердюк виявляє особливості поєднання візуального й музичного компонентів у кінематографі. Зокрема важливим чинником смислоутворення в фільмі «Чорний місяць» (1975) Луї Маля постає явище диз'юнкції. Символічне візуальне роздвоєння персонажів сприймається як об'єктивний розлад між тим, що звучить, і видимим, коли візуальний і звуковий елементи не відтворюють цілого, а вступають в «ірраціональні» відносини відповідно до двох асиметричних траєкторій (Сердюк, 2013: 5).

І. Раєвські прослідковує зв'язок понять інтермедіальності, інтертекстуальності та ремедіації, а також формулює звужені концепції інтермедіальності: медіальної транспозиції (як, наприклад, екранізації фільмів, новелізації тощо); поєднання медіа (опера, фільм, театр, перформанси, ілюміновані рукописи, комп'ютерні чи звукові арт-інсталяції, комікси тощо); посилення (в літературному тексті на фільм, наприклад, через виклик або імітацію певних кінотехнік, таких як зум-знімки, затемнення, розчинення та монтаж) (Rajewsky, 2005: 51–52). Структуру фундаментального поняття теорії інтертекстуальності – контексту – досліджує Г. Кук (Cook, 1995). Вивчаючи поняття інтертекстуальності, Ю. Крістева конкретизує його ключову ознаку: «Термін інтертекстуальності позначає перенесення однієї (або кількох) знакової системи в іншу; проте, оскільки цей термін часто розуміють у банальному значенні як «вивчення джерел», ми надаємо перевагу терміну транспозиція, оскільки він уточнює, що перехід від однієї сигніфікаційної системи до іншої вимагає нової артикуляції висловлювальної – тобто мовленнєвої та денотативної – позиції» (Kristeva, 1986: 111). Важливим механізмом інтертекстуальності та підтримки культурної пам'яті, на думку К. Станіславської, є метатекстуальні прояви. Серед таких – ідея «театру в театрі» в опері «Паяци» Руджеро Леонкавалло, яка може бути доповнена метатекстуальними рівнями-дійсностями (автобіографічним контекстом) (Станіславська, 2025: 242). Поняття «геральдична конструкція», що має в мистецтвознавстві і культурології ключове значення, досліджує О. Бровко (Бровко, 2017: 20).

Мета статті полягає у визначенні особливостей взаємодії опери та кінематографа в контексті проблеми інтертекстуальності.

Виклад основного матеріалу. З урахуванням специфіки кіно як семіотичної системи, оперні референції реалізуються в фільмі через два канали: зображення та звук. При цьому матеріалом інтертекстуальних операцій стає безпосередньо текст оперних творів (лібрето та партитура), а також контекст, що розуміється і вузько, і широко. На думку Г. Кука, «у вузькому сенсі контекст стосується (знання) факторів поза межами тексту, що розглядається. Контекст у широкому сенсі складається зі знання співтексту, паралінгвістичних ознак, інших текстів (тобто «інтертекст»), фізичної ситуації, соціальної та культурної ситуації, співрозмовників та їхніх схем (знання про знання інших людей)» (Cook, 1995: 24–25).

Слугуючи завданням ускладнення смислового шару фільму, до фотограми вводяться показ оперного реквізиту, впізнаваних персонажів і сцен. У кадрі також можуть опинитися автори (наприклад, композитор), примадонна (чи співак), а також оперні лаштунки як атрибут оперного виробництва. Інтертекстуальний потенціал звукової частини кінострічки пов'язаний з використанням оперних посилань на рівні вербальному (згадки про опери в діалогах і позакадровому голосі) та власне музичному (цитати арій, сцен, увертюр). Структурні елементи оперного тексту чи «оперної дійсності» включаються до кінотексту поодинокі або в комбінаціях. При цьому залучення оперного матеріалу в якості конструктивної матриці супроводжується генеруванням нових смислів, поглибленням знання про оперне та кінематографічне мистецтво.

Головним принципом механізму генерації сенсу в ситуації інтертекстуальності є ізоморфізм, пов'язаний з утворенням геральдичної конструкції (текст у тексті). О. Бровко описує її як специфічну форму співвідношення, референції та дифузії текстів, що взаємонакладаються за принципом «mise en abyme» («конструкція у вигляді прірви») (Бровко, 2017: 20). Важливою ознакою такого ізоморфізму є можливість масштабування, коли оперні алюзії позначають кіногероя, кіноепізод, фільм в цілому.

У фільмах, маркованим оперним кодом, певна кінодеталь може виконувати функції алюзії на оперний реквізит. Наприклад, у фільмі режисера Е. Литвака «Дякую, доктор Рей» (2002), що розповідає про участь примадонни Елізабет (Д. Віст) у постановці «Турандот» у Парижі, явного смислового навантаження набуває неодноразовий показ ножів. Щоразу на ці ножі дивиться Елізабет і наче намагається відігнати від себе погані думки. Іронія в тому, що ні їй самій, ні глядачеві не провести

грань, що відокремлює Елізабет-жінку, яка бачить у ножі спосіб вирішення проблем із чоловіком, від Елізабет-диви, яку переслідують нав'язливі оперні символи. Ніж у фільмі також виступає знаковим атрибутом іншої опери Дж. Пучіні, яка входить до репертуару примадонни. Афіша «Мадам Баттерфляй» з'являється в кадрі в той момент, коли Томас (С. Мерхар) повертається додому після побаченого вбивства. Отже, ножі у фільмі стають узагальненим символом оперного реквізиту – тієї холодної зброї, яка в операх італійського композитора складає трагічний смисловий шар.

Яскравим прикладом використання у фільмі оперного реквізиту та його символічної функції є також кінострічка І. Сабо «Зустріч із Венерою» (1991), в якій йдеться про паризьку постановку «Тангойзера» за участі запрошеного угорського диригента Золтана Санто (Нільс Ареструп). Герой Н. Ареструпа – професійний європейський музикант 1980-х років – наділений «синдромом Тангойзера» з відповідними «симптомами». Цей оперний код ефектно розкривається у фінальній сцені фільму, де під час вистави диригентська паличка Санто буквально розцвітає. Показово, що режисер свідомо вводить цей абсолютно нереалістичний епізод, підкреслюючи тим самим його «чисту» символіку, що однозначно корелює з символікою палиці Тангойзера.

Неординарну інтертекстуальну ситуацію, спровоковану показом стилізованих оперних персонажів, спостерігаємо в фільмі «Дякую, доктор Рей». Сцена в оперному театрі, де Томас дивиться спектакль із Елізабет у головній ролі, є пародією на режисерську оперу. Вистава представлена короткими фрагментами, що визначають ключові моменти партитури «Турандот»: зустріч Калафа з батьком і Ліу, поява Турандот, смерть Ліу, фінал. За умов дотримання музичного коду (звучить справжня музика Дж. Пучіні), пародійний ефект спрямований на візуальну складову постановки, зокрема, зовнішній вигляд персонажів. «Економіка» драматургічного твору (п'єси та лібрето) вимагає обмеження кількості дійових осіб: для окреслення важкої долі Калафа достатньо одного батька. Однак пародійний код фільму, що увібрав у себе психоаналітичний код, утрирує цю економіку і фактично «втискує» в одне тіло – тіло Тимура – двох батьків, наділяючи його властивостями гермафродиту: з віялом і парасолькою в руках він рухається плавними кроками, а під одягом вгадуються жіночі форми. Разом з Ліу (в кімоно та на котурнах), яку у фільмі грає японська актриса Акіко Тода, татарський цар утворює пару, що нагадує швидше героїнь іншої «східної» опери Дж. Пучіні – Чіо-Чіо-сан та Сузукі.

Активно використовується в кінематографі прийом, пов'язаний з показом фрагменту оперної вистави. Відвідини оперного театру стають в цій ситуації частиною кінонарративу, а синхронізація дій кіногероїв з конкретною оперною сценою встановлює інтертекстуальні зв'язки. Діапазон ефекту широкий – від посилення дії в шпигунських бойовиках і трилерах («Місія неможлива», 2015, «Квант милосердя», 2008) до поглиблення й надання об'ємності кіногероям. («Красуня» з Джулією Робертс, 1990). Як приклад оперної сценічної алюзії можна розглядати сцену діалогу між поліцейськими-напарниками Паулою та Затопеком у фільмі Ж.-Ж. Бенекса «Діва». Мізансцена в інтер'єрі квартири Жуля, де Затопек, сидячи на драбині біля незавершеного настінного зображення, спілкується з Паулою, актуалізує візуальну та композиційну паралель із сценою Каварадоссі та Тоски в церкві з опери Дж. Пучіні. Попри жанрову дистанцію та відсутність трагедійного пафосу, характерного для оперної драми, сама структура кадру й розподіл ролей між персонажами дозволяє прочитувати цю сцену як іронічно-модернізований перегук із канонічним оперним нарративом. У межах оперного коду фільму навіть побутовий діалог між поліцейськими виявляється вмонтованим у візуальний та семантичний пласт класичного музичного театру.

Найпростішою ситуацією інтертекстуальних зв'язків на рівні музичної цитати є використання в фільмі впізнаваного фрагменту оперного тексту, наприклад, широко відомої арії. Так, у фільмі «Сварка в Лукашах» герой Леоніда Бикова Туз наспівує частину арії Каварадоссі з III дії «Тоски». Фільм відкривається сценою, в якій Туз на поромі, начебто між іншим, за рибалкою наспівує мотив «І ось я вмираю», бажаючи справити враження на незнайому дівчину Лізу (Галина Теплинська). Тут утворюється подвійний комедійний смисл. По-перше, у такий спосіб на етапі залицяння сільський механізатор-невдаха намагається продемонструвати свій неабиякий культурний рівень. По-друге, за межі кадру винесено початок арії, де співається «У небі зірки горіли / Ніч дихала прохолодою / Хвіртка тихо відчинилася / Кроки у тиші пролунали / Увійшла вона сяючи / І на груди мені впала / Ні, не забути мені ночі тієї щасливої». За задумом режисера, саме фрагментованість цитати має активізувати розшифрувальні механізми пам'яті реципієнта. При цьому відновити цілісність тексту має не тільки глядач фільму, але й Ліза.

У фільмі «Акомпаніаторша» 1992 року режисера К. Міллера використано прийом зіставлення внутрішньокадрової та позакадрової музики для спів-

віднесення звуку фортепіанного перекладення, що належить простору «кіноповсякденності», зі звучанням повноцінної оркестрової партитури, яка асоціюється зі світом опери та одночасно виявляє складний внутрішній світ героїв. Арія Барбаріни з «Весілля Фігаро» В. Моцарта звучить спочатку у виконанні Ірен під акомпанемент Софії як «заспокійливе» для стурбованого фінансовими проблемами Шарля. Однак завершення вокальної фрази продовжується вже оркестровим закадровим програвом, що разом із крупним планом обличчя замисленого Шарля свідчить про те, що герой «покидає» простір репетиційної кімнати та заглиблюється у простір думки. Бажання Шарля послухати «ту мелодію з «Весілля» виявляється підсвідомим прагненням встановити зв'язок між оперною арією та власною життєвою ситуацією. Пошуки Барбаріною втраченої булавки стають для Шарля актуальним символом його спроб врятувати бізнес і життя.

В залежності від позиції у фільмі цитати оперної увертюри, остання зберігає свою функцію «прологу», що відкриває твір, або змінює її. Наприклад, початок фільму Л. Трієра «Меланхолія» озвучений увертюрою до «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера. При чому режисер долає традиційну форму «музичного коментаря» до зображення, та намагається створити кіноувертюру, в якій за законами увертюри музичної представлені основні «теми» кінооповіді. Більше того, «візуальний ряд свого фільму режисер вибудовує відповідно до законів музично-театральної драматургії, погоджуючи його з темпоритмом вагнерівської музики» (Сердюк, 2013: 6), що проявляється у використанні надзвичайно уповільненої зйомки. Зловісний мотив іншої увертюри («Сила долі» Дж. Верді) з'являється у фільмі Ф. Фелліні «І корабель пливе...» у фінальній сцені. Кілька тактів відомої музики набувають значення «ущільненої програми» опери, що «проорокує» вибух і потоплення корабля.

Парадоксальне зіставлення зображення та музики відомої оперної сцени здійснює М. Кагель у своєму провокаційному фільмі «Людвиг ван» (1970). Фінальний епізод кінокартини, що показує звірів кельнського зоопарку, озвучений хором в'язнів з першої дії опери Л. Бетховена «Фіделіо». Використовуючи «визвольну» символіку бетховенського шедевра, режисер у такий спосіб декларує свою активну естетичну позицію, спрямовану на демуміфікацію та деміфологізацію творчої спадщини великого композитора.

Важливим чинником інтертекстуальності в процесі взаємодії оперного та кіномистецтва на

вербальному рівні стає використання анаграм. Механізм генерування сенсу у цій ситуації спирається на словесний шар фільмів. Показовим є епізод фільму «Дякую, доктор Рей», в якому Елізабет демонструє подрузі-режисерові Клоді Сабрі свої сукні. Придбані на розпродажі, вони, як стверджує Елізабет, належали дочці якогось диктатора – «чи Іді Аміна, чи Маркоса, чи Франко». В імені Іді Амін (Idi Amin) вгадується анаграма імені Адамі (Джузеппе Адамі), а Франко кореспондується із Франко Альфано. Можна припустити, що у фільмі зашифровані імена творців лібрето і, що особливо важливо, фіналу не завершеної самим Дж. Пучіні опери. Жанр кінокартини дозволив режисеру зробити те, що неможливо в оперній виставі. Глядачеві запропоновано два варіанти фіналу, марковані реплікою «Його ім'я – кохання!» (у сцені в театрі та фінальному епізоді фільму), які умовно співвідносяться як «оперне-кінематографічне», «штучне-реальне». Таким чином, незавершена оперна партитура стає сюжетоутворювальним фактором для вербального (сценарій) та кінематографічного (зображення) текстів.

Висновки. Реалізуючись у фільмі через візуальний та аудіальний канали, оперні референції залучають матеріал тексту опери (лібрето й партитура), а також культурно-історичний та естетичний контекст, що трактується широко. У візуальній площині це проявляється у включенні до кадру елементів оперної сценографії, реквізиту, знакових персонажів і сцен. Крім того, в кадрі можуть з'являтися фігури авторів (наприклад, композитора), оперних виконавців, а також лаштунки як метонімія оперного виробництва. Звукова складова фільму репрезентує оперний інтертекст на двох рівнях: вербальному (згадки про оперу в діалогах і позакадровому голосі) та музичному (цитати номерів чи фрагментів опери). Структурні компоненти оперного тексту або «опера реальність» можуть включатися до кінематографічного твору окремо чи у поєднанні. У результаті використання оперної форми та естетики, персонажів та номерної структури опер здійснюється переосмислення взаємозбагачення оперного та кіномистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Журавльова Т. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ. 2020. №2-3(47-48). С. 37–50. DOI:10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393
2. Бровко О. Геральдична конструкція в типології метатексту: культурна пам'ять і гра. *Комунікативний дискурс у полікультурному просторі* : матеріали Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (6-7 жовтня 2017 р.). Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2017. С. 19–20.
3. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 2008. 17 с.
4. Сердюк О. В. «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера і кінематограф. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2013. № 2. С. 3–9.
5. Станіславська К. Метатекстуальні прояви в культурно-мистецькому середовищі сьогодення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ. 2025. № 36. С. 237–246. DOI:10.34026/1997-4264.36.2025.332833
6. Cook G. *Discourse and Literature* : Oxford : Oxford University Press, 1995. 285 p.
7. Helman A. Opera w filmie – opera filmowa. *Literatura i Kultura Popularna*. 2018. № 24. P. 83–96. DOI:10.19195/0867-7441.24.7
8. Kristeva J. *The Kristeva reader* : New York : Columbia University Press, 1986. 327 p.
9. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 2005. № 6. P. 43–64. DOI:10.7202/1005505ar

REFERENCES

1. Zhuravlova T. (2020) Ekranni interpretatsii opernoi klasyky. [Screen interpretations of opera classics] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. №2-3(47-48). 37–50. DOI:10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393. [in Ukrainian].
2. Brovko O. (2017) Heraldychna konstruktsiia v typolohii metatekstu: kulturna pamiat i hra. [Heraldic construction in metatext typology: cultural memory and play] Komunikatyvnyi dyskurs u polikulturnomu prostori : materialy Mizhnarodnoi mizhdysyplinarnoi nauково-praktychnoi konferentsii (6-7 zhovtnia 2017 r.). Mykolaiv : MNU imeni V. O. Sukhomlynskoho, 19–20. [in Ukrainian].
3. Ivanytska Ya. A. (2008) Opera vystava yak semiotychnyi ob'iekt. [Opera performance as a semiotic object] : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 17. [in Ukrainian].
4. Serdiuk O. V. (2013) «Tristan ta Izolda» Rikharda Vahnera i kinematohraf. [«Tristan and Isolde» by Richard Wagner and cinema] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv. № 2. 3–9. [in Ukrainian].
5. Stanislavska K. (2025) Metatekstualni proiavy v kulturno-mystetyskomu seredovyshchi sohodennia. [Metatextual manifestations in the cultural and artistic environment of today] Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu

teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. Kyiv. № 36. 237–246. DOI:10.34026/1997-4264.36.2025.332833. [in Ukrainian].

6. Cook G. (1995) *Discourse and Literature* : Oxford : Oxford University Press, 285.

7. Helman A. (2018) Opera w filmie – opera filmowa. *Literatura i Kultura Popularna*. № 24. 83–96. DOI: 10.19195/0867-7441.24.7. [in Polish].

8. Kristeva J. (1986) *The Kristeva reader* : New York : Columbia University Press, 327.

9. Rajewsky I. (2005) *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. № 6. 43–64. DOI:10.7202/1005505ar.