

ВПЛИВ ХУДОЖНІХ РЕМІНІСЦЕНЦІЙ НА ГЛЯДАЧА (НА МАТЕРІАЛІ ФІЛЬМУ «ЗАГИБЕЛЬ БОГІВ» ЛУКІНО ВІСКОНТІ)

Т. О. Кожукало

Інститут екранних мистецтв КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ, Україна
koz hukalo1992@gmail.com

T. Kozhukalo

Institute of Screen Arts at I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University
of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0000-6745-4187>

Т. О. Кожукало. Вплив художніх ремінісценцій на глядача (на матеріалі фільму «Загибель богів» Лукіно Вісconti)

Досліджено драматургічні паралелі одного з найвідоміших фільмів Лукіно Вісconti «Загибель богів» із трагедіями «Гамлет» Вільяма Шекспіра та «Цар Едіп» Софокла. Порівняльний аналіз епізодів фільму та сцен класичних трагедій виявляє систему ремінісценцій, за допомогою яких режисер, орієнтуючись на ерудованого глядача, розширює межі осмислення історії зародження нацизму в передвоєнній Німеччині, надаючи їй нових емоційних та філософських вимірів. Проаналізовано, як ремінісценції увиразнюють основну ідею твору, впливають на його композиційну структуру, а також — інструментарій створення атмосфери тривоги, безвиході та неминучої катастрофи. Висновано про доцільність використання неявних відсилок до класичних сюжетів у сучасних кіносценаріях для акцентування суспільно-політичних та соціальних проблем засобами кіномистецтва.

Ключові слова: Лукіно Вісconti, Загибель богів, Гамлет Шекспіра, Цар Едіп Софокла, ремінісценція, драматургія, нацизм і кіно.

T. Kozhukalo. The impact of artistic reminiscences on the viewer (based on the film “The Damned” by Luchino Visconti)

The relevance of this topic is due to the growing interest in the mechanisms of the impact of art on the emotional and psychological state of the viewer, as well as their consciousness. The media, and cinema in particular, seems to be not only a means of entertainment, but also a tool for the formation of the worldview and morality in the modern cultural space. One of the important factors of such impact is artistic reminiscences, which are able to deepen the perception of the work and actualize the cultural and historical experience.

The purpose of this study is to analyze the specifics of the impact of artistic reminiscences on the viewer using the example of Luchino Visconti's film “The Damned”. Particular attention is to be paid to the reminiscences in Visconti's film to the tragedies such as “Hamlet” by

William Shakespeare and “Oedipus Rex” by Sophocles, which enhance the feeling of anxiety, inevitability of doom and moral degradation.

The methodology of this research is based on a comprehensive approach which combines narrative-dramaturgical, comparative, historical-cultural, and biographical types of analysis. In addition, a psychological approach was used as well, which has allowed to trace how the reminiscences affect the emotional and associative levels of the viewer's perception.

The results of the study show that artistic reminiscences in the film by Visconti act as a means of letting the intelligent viewer to feel deep emotional and intellectual impact. They express dramatic tension, moral conflicts, and give historical events a universal sound.

The scientific novelty of this study is in the comprehensive consideration of reminiscences in the film “The Damned” is not only an aesthetic technique, but also an effective tool to have an impact on both the consciousness and subconsciousness of the viewer.

The practical significance of the study is that it provides a possibility to be used by screenwriters in order to purposefully enhance both the emotional and intellectual impact of a cinematic work. The appropriateness of using implicit references to classical plots in film scripts to emphasize both the socio-political and social problems through the means of cinematography cannot be denied.

Conclusions. Reminiscences in Luchino Visconti's film “The Damned” with the classical plays such as “Hamlet” and “Oedipus Rex” serve as one of the key means of both the emotional and conceptual impact on the perception of historical events, as well as the means to emphasize moral dilemmas and contribute to the formation of a critical attitude to the problem of the emergence of Nazism.

Keywords: Luchino Visconti, The Damned, Hamlet, Oedipus Rex, reminiscence, dramaturgy, Nazism and cinema.

Актуальність теми дослідження. Сучасний культурний простір позначений дедалі більшим інтересом до механізмів впливу мистецтва на

емоційно-психологічний стан та свідомість глядача. Медіа і, зокрема, кінематограф постають не лише як засоби розваги, а і як особливо дієвий інструмент формування світоглядних та ціннісних орієнтирів. Одними з важливих чинників такого впливу є художні ремінісценції (від лат. *reminiscentia* — спогад). Вони здатні поглиблювати сприйняття твору, створювати непрямий зв'язок, натяки між епохами, вчинками, художніми прийомами, покликаними актуалізувати неперервність культурно-історичного досвіду.

Кінострічка Л. Вісконті «Загибель богів» (1969) є чудовою ілюстрацією того, як вміле використання ремінісценцій в аудіовізуальному творі здатне поглибити його зміст, створити необхідну атмосферу та викликати в аудиторії емоції, що посилюють усвідомлення передумов появи нацизму. І хоча ця стрічка вийшла на екрани понад півстоліття тому, вона до сьогодні користується популярністю, про що свідчать, зокрема, такі сайти, як IMDb та Letterboxd, де «Загибель богів» має високий рейтинг та велику кількість переглядів.

Постановка проблеми. Емоційний та інтелектуальний впливи на глядача значною мірою формують ремінісценції. У фільмі «Загибель богів» залучено доволі велику кількість прямих та прихованих пов'язаностей (або й відсилок) з іншими творами, що викликають в ерудованого глядача своєрідну послідовність емоційних реакцій та асоціацій. Розуміння механізмів такого впливу вкрай важливе для сучасної кінодраматургії й практичної режисури. Наголошення на проблемі ремінісценцій, виокремлення її дієвих чинників та впливів може значно розширити інструментарій сценаристів і режисерів. Це, своєю чергою, дозволить митцям більш усвідомлено використовувати ремінісценції у творчості.

Мета статті — дослідити особливості впливу художніх ремінісценцій на глядача на матеріалі фільму Л. Вісконті «Загибель богів». Особливу увагу приділено ремінісценціям до трагедій «Гамлет» Вільяма Шекспіра та «Цар Едіп» Софокла, які посилюють відчуття тривоги, неминучості катастрофи та моральної деградації. Відповідно до мети поставлено такі завдання:

1. Виявити конкретні приклади ремінісценцій у фільмі «Загибель богів» Л. Вісконті та дослідити їхнє художнє функціонування.

2. Розкрити роль ремінісценцій у формуванні ідейного та естетичного змісту стрічки, зокрема в контексті історичних подій, що стали її основою.
3. З'ясувати, яким чином ремінісценції впливають на глядацьке сприйняття — як на емоційному, так і на інтелектуальному рівні.
4. Сформулювати висновки щодо значення ремінісценцій у кіномистецтві як засобу поглибленої комунікації між автором і глядачем.

Методологія дослідження. Застосовано комплексний підхід, що поєднує наративно-драматургійний, порівняльний, біографічний та історико-культурний аналіз. Для інтерпретації впливу ремінісценцій на рівні емоцій й асоціацій глядача використано також психологічний підхід як систему знань про психіку та поведінку людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що проблема ремінісценцій доволі широко висвітлена в літературознавстві, театрознавстві, музикознавстві, музеєзнавстві тощо, особливості застосування цього терміна саме в кіномистецтві розглядалися доволі побіжно. Дослідження ремінісценцій в Україні провадили О. Осадча, С. Копилова, Л. Біловус, Т. Клименко.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ремінісценції можна віднайти в архітектурі, літературі, музиці, графіці, живопису. Проте найбільше природа ремінісценцій проявляється в кінематографі як у синтетичному виді мистецтва. Слід також зазначити, що ремінісценції можуть мати найрізноманітніші форми, бути як свідомими (коли автор використовує їх спеціально), так і несвідомими (глядач помічає відсилку на інший твір мистецтва у фільмі, хоча режисер нічого такого не мав на увазі).

Ремінісценцією як засобом максимального впливу на кіноглядача користувалися та користуються багато відомих кінорежисерів: В. Аллен, М. Антоніоні, Б. Бертолуччі, П. Гріневей, К. Долан, Кім Кі Дук, М. Ілленко, М. Монічеллі, Ж. Аурел, Р. Саттуф, К. Тарантіно, Л. Ріфеншталь та ін. Ремінісценції в стрічках цих режисерів проявляються в зорових образах, побудовах мізансцен, рухах камери, сценарній структурі, іменах та характерах персонажів, назвах тощо.

Видатний італійський кінорежисер Л. Вісконті у фільмі «Загибель богів» також використовував цей принцип. Картина спочатку планувалася як сучасна екранізація «Макбета», а в процесі написання сценарію та виробництва ремінісценції поширилися ще на два класичні твори — «Гамлет» Вільяма Шекспіра та «Цар Едіп» Софокла. Вісконті торкається цих трагедій віддалено, не прямо: далеко не кожен глядач, знайомий із цими п'єсами, здатен відразу побачити їхній відблиск у фільмі.

Можна стверджувати, що ремінісценції на «Гамлета» в кінострічці Вісконті — абсолютно свідомі, чітко вивірені та продумані. Дослідник О. Островський (2023), аналізуючи вплив особистої книжкової колекції Вісконті на його творчу діяльність, зазначає, що найбільше на полицях режисера було саме творів Шекспіра. Його п'єси Вісконті також неодноразово ставив у театрі, тож, очевидно, відсилки на Шекспіра у фільмі «Загибель богів» — не випадкові. Кінознавиця О. Мусієнко (2016), досліджуючи трагедію естетизму Л. Вісконті, наголошує на тому, що «творчий інстинкт допомагає Вісконті знайти ті необхідні і разом з тим точні трансформації літературного матеріалу, які роблять його екранне втілення оптимальним» (с. 93), а О. Островський (2024), аналізуючи фільмографію режисера через мультимодальність, акцентує на тому, що «медіум книги трансформується автором у медіум фільму» (с. 162).

Картина розпочинається з того, що голова металургійного концерну, барон Йоахім фон Ессенбек святкує день народження в родинному колі. У цей же час приходить новина про підпал Рейхстагу. З огляду на це, іменинник вирішує призначити свого сина Костянтина, котрий є членом нацистської партії, віцепрезидентом концерну, відправивши у відставку чоловіка своєї племінниці Елізабет, принципового ліберала Герберта Тальмана. Цим вирішує скористатися Фрідріх Брукман, виконавчий директор сталеливарних заводів та водночас громадянський чоловік Софі, доньки Йоахіма. Він, порадившись із коханою, убиває старого барона, підлатувавши все так, щоб головним підозрюваним у злочині виявився Герберт. Уважний та освічений глядач може провести паралель між смертю Йоахіма фон Ессенбека у фільмі Вісконті

та вбивством короля в «Гамлеті» (хоча це і сталося ще до початку п'єси). У такому випадку уже перша подія в стрічці (рішення Фрідріха убити барона) викликає в аудиторії передчуття неминучої катастрофи. Очевидно, що ця ремінісценція впливає на атмосферу та настрої фільму: Вісконті впевнено веде глядача, який розуміє, що перед ним розгортається трагедія, а вона, за законами драматургії, має закінчитися смертю головних героїв.

У Шекспіра основний конфлікт розгортається між протагоністом Гамлетом, головним спадкоємцем престолу, та антагоністом Клавдієм, його рідним дядьком. У Вісконті боротьба триває між Мартіном, онуком Йоахіма фон Ессенбека, власником вирішального пакета акцій металургійного концерну, та коханим чоловіком його матері, Фрідріхом. Глядач, який зчитав попередню ремінісценцію на Шекспіра, вочевидь, очікує, що Мартін, як і Гамлет, благородно протистоятиме злу. Проте режисер вирішує «заплутати» публіку й піти іншим шляхом. Персонаж Мартіна — розбещений, зіпсутий та безвольний молодий чоловік. У цьому випадку ремінісценція працює на контрасті: порівнюючи «Загибель богів» із п'єсою Шекспіра, глядач сподівається побачити хоча і непростого та зніченого, проте благородного героя, але замість нього «зустрічає» справжнього монстра. Це викликає шок, відразу, обурення. Мало того, навіть зовні Мартін геть не схожий на «класичного Гамлета». На цю роль Вісконті запросив талановитого австрійського актора Гельмута Бергера, котрий, як зазначають багато глядачів, має «негативну харизму» й вирізняється амбівалентною сексуальністю з відтінком гламурної естетики. Очевидно, що Гельмут Бергер має інший типаж, відмінний від Л. Олів'є, який зіграв Гамлета у відомій однойменній шекспірівській екранізації 1948 р. Дивлячись на персонажа Мартіна в «Загибелі богів», аудиторія на підсвідомому рівні розуміє, що «із цим Гамлетом щось не так».

Глядачі, які добре знайомі з трагедією Шекспіра й зумили одразу побачити її відблиск у стрічці Вісконті, радше за все, також очікують на сюжетну лінію з Офелією. Однак режисер, користуючись і надалі ремінісценціями на англійського драматурга, продовжує «піднімати градус». Так, Офелія в його історії — це маленька дівчинка-єврейка на ім'я Ліза Келлер,

яка вчинила самогубство після того, як її звабив Мартін. Тут ремінісценція, окрім іншого, грає на універсалізацію образу цього персонажа. Глядач усвідомлює, що Ліза стає жертвою не лише конкретного Мартіна (як у випадку з героїнею трагедії Шекспіра) — схожі «мартіни» діяли в нацистських реаліях і згвалтували дуже багато таких «офелій», більшість з яких, на жаль, було приречено на смерть.

По-своєму вирізняється образ Софі фон Ессенбек — матері Мартіна та громадянської дружини Фрідріха. Цей персонаж — неявна відсилка на шекспірівську Гертруду, і глядач, що уgliedів попередні ремінісценції, має одразу помітити й цю. В образі Софі фон Ессенбек він бачить жінку, яка обрала союз з узурпатором. Проте Вісконті наділив героїню й такими рисами, які в Гертруди або були відсутніми одразу, або залишилися між рядками. Режисер зробив образ Софі радикальним: вона — не слабка жінка, а підступна особа, яка активно й усвідомлено втягується в інтриги та змови.

У Софі фон Ессенбек з Мартіном відбувається інцестуальний зв'язок (син ґвалтує матір). Цей факт відсилає глядача до іншого відомого твору — «Цар Едіп» Софокла. Помітивши цю ремінісценцію, в аудиторії виникає відчуття знайомої трагедійної схеми: зрада матері стає частиною руйнування світу. Виходячи із цього, можна стверджувати, що історія родини Ессенбеків — це не просто сучасна драма, а й варіація архетипів з трагедій. У Софокла Едіп вступає в інцестуальний зв'язок несвідомо, що підкреслює силу долі та приреченість роду: саме неусвідомленість скоєння гріха стає ключем до трагедії. У Вісконті інцестуальна лінія перевернута й радикалізована: по-перше, Мартін знає, що ґвалтує свою матір Софі; по-друге, його брутальний вчинок — не сліпа доля, а свідомо помста, акт насильства, продиктований бажанням принизити кохання (й обранця) матері, знищити її морально; по-третє, інцест тут — симптом руйнації аристократичної моралі, де навіть межі табуованого вже не стримують нікого. Тут Едіпів мотив трансформується з трагедії незнання в трагіфарс цинізму, де дія відбувається не через приреченість, а через розлад особистості і, як наслідок, її виродження. Трагічна сцена з дитячими черевичками, пасмом волосся, шкільним

зошитом Мартіна — ремінісценція античної трагедії: момент, коли мати намагається втримати образ невинної дитини, нарешті усвідомлюючи і, можливо, наприкінці розкаюючись за те, що породила й виховала чудовисько. Проте це її «визнання» веде не до катарсису, а до остаточної руйнації.

Смерть Софі та Фрідріха в «Загибелі богів» також можна потрактувати як ремінісценції до «Гамлета», що не має прямого, буквального відповідника, але цілком вплітається в шекспірівську логіку фіналу, де загибель тиранів та їх співучасників є абсолютно закономірним завершенням трагедії. У «Гамлеті» Клавдій гине у фінальній бійні. Це відплата за його злочини та незаконне захоплення влади. У Вісконті смерть Фрідріха подається як наслідок його інтриг: нацистська машина пожирає навіть своїх відданих союзників. Глядач, що прочитує цю ремінісценцію, відчуває шекспірівську закономірність — узурпатор мусить обов'язково загинути. Щодо Гертруди, то в «Гамлеті» вона гине випадково. Її смерть — акт невинного покарання через слабкість, символ того, що Зло нищить навіть своїх прихильників. Оскільки у Вісконті Софі — така собі «Гертруда-навпаки» (тобто не пасивна жертва, а активна співучасниця злочинів), її смерть символізує крах жіночності й материнськості за її співучасть у виродженні. Глядач, впізнаючи цю ремінісценцію, відчуває, що це знову «законний фінал»: матір, яка обрала сторону зла, мусить поплатитися. Мартін свідомо лишає Софі з Фрідріхом отруту на столику розкішної кімнати, не даючи їм іншого вибору, зачинає їх, нервово чекає: їхня швидка смерть — зовсім не випадковість, а результат морального падіння, позбавленого трагедійної краси. Останній кадр фільму: Мартін холоднокровно, з почуттям виконаного обов'язку, із характерним нацистським жестом — піднятою рукою, споглядає два ще теплих трупи.

Історія смертей у «Загибелі богів» стає ще страшнішою, оскільки зло не зникає із загибеллю Фрідріха та Софі. На відміну від «Гамлета», тут, після фіналу, не виникає «новий порядок»: в образі Фортінбраса натомість залишається Мартін, вироджений спадкоємець, істинне уособлення нацизму, усі злочини якого тільки-но розпочинаються. Можливу підказку саме

такого фіналу знаходимо в історика кіно Р. Дасановські (Dassanowsky, 2018), який зазначає, що соціально-політична ідентичність Лукіно Вісконті сповнена протиріч: він був самосвідомим аристократом, який сповідував також і марксизм, і його «часто звинувачували в тому, що він приваблював саме те, що хотів осудити» (с. 162). У «Загибелі богів» ця авторська амбівалентність проявляється через ремінісценції на Гамлета, які Вісконті переплітає з критикою нацистської ідеології, показуючи одночасно моральний занепад персонажів та осуджуючи їхні вчинки. Та на підсвідомому рівні глядач відчуває, що справжні жахи ще попереду.

Звісно, в аудиторії може виникнути слушне питання: чи має право режисер звертатися до класичних творів, аби передати ідею власної кінокартини, посилити її зміст? Очевидно також, що багатьох глядачів може обурити, що в мерзотнику Мартіні є відблиск Гамлета, одного з найвідоміших трагедійних героїв світу. Кандидатка філологічних наук Г. Дучимінська (2022), аналізуючи традиційний образ Гамлета, зазначає, що «ставши фактом культури, він починає своє життя, яке вже не залежить від задуму автора твору» (с. 446). Отже, використовуючи ремінісценції у своїх роботах, митці жодним чином не ставлять під сумнів ідеї, що висвітлюються в першотворах, із яких взяті неявні відсилки.

Слід зазначити, що Вісконті не обмежується ремінісценціями на Шекспіра та Софокла. Так, на початку «Загибелі богів», Мартін повторює танок М. Дітріх із «Блакитного ангела», перетворюючи витончену еротичну грацію Лоли-Лоли на тривожну пародію. Ця цитата з класичного фільму підкреслює втрату його власної ідентичності, моральне звиродніння, внутрішню порожнечу (на що неприховано й гідко реагує барон Йоахім фон Ессенбек як носій аристократичних чеснот, на іменини якого зібралися всі його близькі, а от обличчя Софі виявляє зачарування від інсценізації її сина). Вісконті ніби підказує глядачу, що Мартін не просто імітує жести, а гротескно демонструє всім присутнім на іменинах початок змін, що призведуть до деградації аристократичної родини, яка, щоб утримати бізнес, вимушена буде корумпуватися з новою владою. Водночас Мартін символічно стверджує свою остаточну готовність увійти у світ цинізму, розбещеності, нацизму.

Наостанок зауважимо, що й назва фільму «Загибель богів» є прямою відсилкою на відому однойменну оперу Р. Вагнера. У Вісконті зображено розпад старого світу, що руйнується під тягарем корупції. У Вагнера — падіння богів — метафора кінця обману, зради, тиранії, і початок світу, у якому справжня любов має силу перемогти жадобу влади й повернення до природної гармонії, до світу людей.

Наукова новизна розвідки полягає в комплексному розгляді ремінісценцій у фільмі «Загибель богів» не лише як естетичного прийому, а і як дієвого інструменту впливу на свідомість та підсвідомість глядача. Попри те, що метод ремінісценції використовується в багатьох мистецьких творах, цей прийом у контексті кіно розглядається доволі рідко.

Висновки. Ремінісценція — асоціативне нагадування про певні факти, події, явища, характерні минулих років, що дивовижно повторюються в новому часі. Ремінісценції спонукають глядача не забувати історію та культуру, враховувати уроки та досвід не лише своєї країни, а й світу. Метод ремінісценції дозволяє режисерові виразніше й переконливіше донести до свого глядача головну думку (наскрізну ідею) фільму.

Ремінісценції в картині «Загибель богів» з п'єсами «Гамлет» та «Цар Едіп» виступають одним із ключових засобів драматургії, покликані для емоційного та концептуального впливу на глядача з метою поглибленого емоційного сприйняття історичних подій. Ці ремінісценції акцентують моральні дилеми й сприяють формуванню критичного ставлення до проблеми зародження фашизму.

За допомогою ремінісценцій кінематографічний твір можна зробити значно динамічнішим і більш насиченим. Уважається, що ефект ремінісценції буде досягнуто тоді, коли глядач помічає задуману автором аналогію. Саме тому, використовуючи ремінісценцію, режисерові слід розуміти, на яку аудиторію він розраховує. Минулими поколіннями було накопичено велетенський культурний спадок, до якого автори звертаються дедалі частіше й частіше, про що свідчать сьогодні численні мистецькі твори, майже повністю пронизані відсилками на світові шедеври (при цьому не варто їх плутати із плагіатом).

Ремінісценція орієнтована на досвід (пам'ять) кіноглядача та його асоціативне мислення. Інколи буває доволі складно встановити певну межу між несвідомою та навмисною ремінісценціями автора на певний твір (персонаж, образ, цитату, сцену тощо). Важливо усвідомлювати, що художній досвід авторів минулого, освоєний кожним конкретним митцем, так чи інакше впливає на його творчість (що і сталося з Л. Вісконті).

Більша частина ремінісценцій цілком свідомо вводиться режисером у кінематографічний твір. Проте цей творчий процес може бути й інтуїтивним, несвідомим. Тобто, режисер підсвідомо

вкладає у свою роботу те, що ним було колись пізнано, але забуто. Ремінісценція в цьому випадку матиме неявний характер, у чому проявляється і її своєрідна унікальність.

Перспективи подальших досліджень. Додільно розширити аналіз ремінісценцій в інших фільмах Л. Вісконті, щоб простежити закономірності використання ним відсилок у різних періодах творчості. А для виявлення універсальних та специфічних законів сприйняття прихованих образів варто розглянути порівняльний вплив на драматургію фільмів міфологій різних культур.

Список посилань

- Дучимінська (Горенок), Г. Ю. (2022) Традиційний образ Гамлета: різні аспекти інтерпретації. *Інноваційний шлях розвитку сучасних філологічних наук в Україні та країнах ЄС* (с. 435–461). <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-17>
- Мусієнко, О. (2016). Лукіно Вісконті: Трагедія естетизму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (19), 90–97. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_19_14
- Островський, О. (2023). Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця. *Вісник: Українські культурологічні студії*, 2(13), 43–47. [https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2(13).08)
- Островський, О. (2024). Мультиmodalність як спосіб аналізу фільмографії Лукіно Вісконті. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>
- Dassanowsky, R. (2018). Critical (self-)reflections in the elusive other: The image of the Austrian in the films of Visconti, Fellini and Cavani. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 6(2), 159–177. https://doi.org/10.1386/jicms.6.2.159_1

References

- Duchyminska (Horenok), H. Yu. (2022) The traditional image of Hamlet: various aspects of interpretation. *Innovative path of development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries* (pp. 435–461). <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-196-1-17> [In Ukrainian].
- Musiienko, O. (2016). Luchino Visconti: The Tragedy of Aestheticism. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, (19), 90–97. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2016_19_14 [In Ukrainian].
- Ostrovskiy, O. (2023). Luchino Visconti's private library as a way to understand the artist's creative biography. *Visnyk: Ukrainski kulturolohični studii*, 2(13), 43–47. [https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/ucs.2023.2(13).08) [In Ukrainian].
- Ostrovskiy, O. (2024). Multimodality as a way of analyzing Luchino Visconti's filmography. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22> [In Ukrainian].
- Dassanowsky, R. (2018). Critical (self-)reflections in the elusive other: The image of the Austrian in the films of Visconti, Fellini and Cavani. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 6(2), 159–177. https://doi.org/10.1386/jicms.6.2.159_1 [In English].

Т. О. Кожукало

аспірантка, викладачка кафедри режисури та драматургії кіно та телебачення, Інститут екранних мистецтв КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

T. Kozhukalo

postgraduate student, lecturer at the Department of Film and Television Directing and Dramaturgy, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

Отримано: 14.09.2025

Прийнято до друку: 14.10.2025

Опубліковано: 25.12.2025