

УДК 791.31:78:792.5(44)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327884

Зуєв С. П.

Зуєв Сергій Павлович — кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>

s.zuev@dakkkim.edu.ua

© Зуєв С. П., 2025

Відлуння музичного театру та образ примадонни у фільмі Жан-Жака Бенекса «Діва»

Предметом аналізу інтертекстуальної взаємодії оперного мистецтва та кінематографа обрано фільм Ж.-Ж. Бенекса «Діва» (1981). Досліджуються шляхи, якими оперні коди формують сюжетну, візуальну та символічну структуру фільму, створюючи багат шаровий текст. Виділено чотири типи присутності оперного співака в кінематографі, до яких належить і специфічна ситуація у «Діві», де головну роль виконує оперна співачка Вільгельмінія Фернандес. Особлива увага приділяється темі голосу як унікального феномена, що переосмислюється в контексті нагальних проблем сучасного мистецтва — репродукції, тиражування, симуляції та прагнення зберегти його автентичність. У фільмі використано численні алюзії до класичних оперних сюжетів, серед яких «Тоска» Дж. Пуччіні, «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно, «Ріголетто» Дж. Верді, «Валлі» А. Каталані, «Тристан та Ізоolda» Р. Вагнера. Розглядаються музичні, візуальні цитати, сцени, що нагадують оперну сценографію. Символізм мотивів падіння, жертвопринесення та фаустіанського вибору підкреслює екзистенційні дилеми героїв фільму. Аналізується феномен подвійності образу Діви, що об'єднує елементи реального та вигаданого, документального й художнього в різних комунікаціях — сценічній, повсякденній, професійній, з журналістами, фанатами. З'ясовано, що об'єктом інтертекстуальних зв'язків виступає й саме справжнє ім'я виконавиці ролі Синтії Хокінс — Вільгельмінії Фернандес. Ідея усунення грані між життям і мистецтвом реалізується у фільмі за допомогою вибору специфічних місць зйомки, а також звукового оформлення, зокрема несподіваного зіставлення позакадрового та внутрішньокадрового звуку. Проаналізовано міфологічний підтекст фільму, що утворює певний смисловий діапазон існування героїв й одночасно всього світу опери. Розкрито кінематографічне переосмислення ключової для фільму арії Валлі з однойменної опери А. Каталані, що набуває значення метатексту й озвучує кульмінацію кінокартини.

Ключові слова: кінематографічна творчість Ж.-Ж. Бенекса, оперний код, оперна цитата, алюзія, інтертекстуальність.

Вступ. Мистецтво кіно в ході тривалого і плідного діалогу з мистецтвом оперним розробило власну типологію перебування співака в екранному просторі. Перший тип — документальне кіно, в якому актор і персонаж збігаються. Такою є документальна історія 2018 року, що її зняли режисери Л. Кантер та І. Ясній про життя

В. Сліпака, соліста Паризької національної опери, волонтера, учасника бойових дій на Сході України, який віддав життя, захищаючи Україну. Або, наприклад, фільм режисера Роберта Говарда (Robert Ervin Howard) 2019 року «Паваротті», знятий з використанням родинних архівів видатного тенора. Наступні типи реалізуються в ігровому кіно. Другий — коли співак як запрошена зірка грає драматичну роль (фільм П'єра Паоло Пазоліні (Pier Paolo Pasolini) 1969 року «Медея» за участі Марії Каллас (Μαρία Κάλλας) у головній ролі). Третій — у ситуації виконання кіноактрисою ролі примадонни (музична драма Франко Дзефіреллі (Franco Zeffirelli) «Каллас назавжди» 2002 року, головну роль у якій виконала Фанні Ардан (Fanny Ardant), «Акомпаніаторка» Клода Міллера (Claude Miller) 1992). Нарешті, четвертий тип пов'язаний з перебуванням на екрані оперного співака як кіноактора, який у фільмі грає роль оперного співака. Можна згадати фільм Франкліна Шеффнера (Franklin James Schaffner) «Так, Джорджіо!» 1982 року з Лучано Паваротті (Luciano Pavarotti) у ролі все-світньовідомого італійського тенора Джорджіо Фіні, що несподівано втрачає голос під час свого туру Сполученими Штатами.

У фільмі Жана-Жака Бенекса (Jean-Jacques Beineix), який також можна віднести до четвертого типу, розкривається суміжна з втратою співацького голосу тема його «викрадення». Стрічка розповідає про Жуля, пристрасного шанувальника опери й прихильника таланту примадонни Синтії Хокінс (Cynthia Hawkins), яка принципово відмовляється від записів свого співу. На одному з концертів Жуль таємно записує виступ свого кумира, щоб насолоджуватися ним наодинці, але в результаті виявляється втягнутим у вихор небезпечних кримінальних ігор з переслідуваннями, стріляниною, вбивствами.

Фільм знятий за романом «Діва» Даніеля Од'є (Daniel Odier), що входить до серії книжок про гламурну парочку — Альбу й Городіша. Ж.-Ж. Бенекс, який неодноразово заявляв про свою любов до опери, серед головних виводить також образ примадонни, конструюючи кінотекст з широким використанням оперного коду.

Аналіз публікацій. Проблему симуляції як ключовий аспект сучасної культури у своїх роботах досліджує Ж. Бодріяр [Бодріяр, 2004]. Він стверджує, що в умовах масового відтворення художні образи втрачають свою автентичність і перетворюються на симулякри — копії без оригіналу. Це призводить до розмиття меж між реальністю та її відображенням, де симуляція починає домінувати над первісним змістом мистецтва. В. Беньямін у праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» аналізує вплив масового тиражування на мистецтво [Беньямін, 2002]. Розвиток технічних засобів репродукування позбавляє твір мистецтва його «аури» — неповторності й автентичного зв'язку з часом і місцем створення. Автор наголошує на демократизації мистецтва, що стає доступним для широких мас, але водночас зазнає втрати своєї сакральної функції. Монографія О. Афоніної «Коди культури і подвійне кодування в мистецтві» [Афоніна, 2017] присвячена аналізу художніх практик через призму культурних кодів та механізму подвійного кодування. Науковиця досліджує поєднання у мистецьких творах складних концептуальних шарів з популярними формами вираження, розкриває роль кодів у формуванні культурного контексту та їхній вплив на сприйняття мистецтва, а також розглядає подвійне кодування як феномен постмодерного мистецтва. У статті «Breathless — Diva» М. Ауті аналізує паралелі та відмінності між культовими фільмами «На останньому подиху» Ж.-Л. Годара та «Діва» Ж.-Ж. Бенекса [Auty, 1982]. Автор розглядає вплив французької нової хвилі та естетики необароко на формування стилю цих стрічок, досліджуючи їхні теми, візуальні прийоми та зв'язок із популярною культурою. Підкреслено пере-

хід від експериментальної кіномови Ж.-Л. Годара до стилізованого постмодерного кіно Ж.-Ж. Бенекса, яке стало символом нового кінотренду 1980-х років. У рецензії на фільм «Діва» Р. Еберт оцінює режисерську майстерність Ж.-Ж. Бенекса та сміливу візуальну естетику стрічки [Ebert, 1996]. Критик наголошує на витонченому поєднанні жанрів — від кримінального трилера до романтичної мелодрами. Р. Еберт акцентує увагу на стилізованих образах, яскравих кольорах та символізмі, які створюють неповторну атмосферу кіно. Актуальним залишається вивчення фільму «Діва» Ж.-Ж. Бенекса в семіотичному аспекті шляхом розкриття діалогових зв'язків кіно та оперного мистецтва.

Мета статті — розкрити інтертекстуальні зав'язки, обумовлені широким використанням оперного коду в кінострічці Ж.-Ж. Бенекса «Діва». **Наукова новизна.** Вперше фільм Ж.-Ж. Бенекса «Діва» постає як поле активної взаємодії кінематографа й опери, в багатоплановій структурі якого відображено широке коло питань, пов'язаних із фігурою митця, переосмисленням відомих оперних сюжетів, функціонуванням оперного мистецтва в культурі кінця XX — початку XXI століття.

Методологічне підґрунтя дослідження. Використано міждисциплінарний підхід, що поєднує семіотичний аналіз, порівняльні та історико-культурні методи дослідження. За допомогою семіотики фільм Ж.-Ж. Бенекса «Діва» розглянуто як позначений оперним кодом текст, в якому фігурують цитати, алюзії, символи, тоді як порівняльний аналіз та історико-культурний підхід дозволили простежити конструктивну взаємодію художніх засобів кінематографа й опери. Феномен функціонування в культурі мистецької копії аналізується в контексті постмодерністської критичної методології.

Результати дослідження. Діалог кінематографічного та оперного мистецтва в фільмі Ж.-Ж. Бенекса «Діва» відбувається на різних рівнях. Серед прямих цитат оперної музики в кінокартині — увертюра до опери «Фауст» Ш. Гуно, увертюра до опери «Ріголетто» Дж. Верді, нарешті, арія Валлі з першої дії однойменної опери А. Каталані, запис якої і стає головним тригером сюжету кінострічки. Оперні алюзії простежуються також у діалогах персонажів фільму. Зокрема, під час сніданку в апартаментах Синтії Жуль намагається переконати її заспівати партію Тоски. Цікава також сцена з продавцем біжутерії: він називає Синтію, увішану прикрасами, «королевою Африки», і його жартівливо «поправляє» Жуль — «королева ночі». Відразу Жуль отримує від продавця подарунок — чарівного птаха-свистульку (причому продавець в яскравому різнокольоровому капелюсі на мить «втрачає» здатність розмовляти й спілкується свистом), що можна вважати прихованим посиленням на «Чарівну флейту» В. А. Моцарта. Непрямий зв'язок установлюється в кінотексті також з оперною спадщиною Р. Вагнера. Під час знайомства з Синтією Жуль розповідає, що їздив на концерт до Мюнхена, де вона виконувала П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк. Як відомо, нездійсненна любов Р. Вагнера до Матильди, дружини його покровителя, надихнула композитора на створення опери «Тристан і Ізольда» та тетралогії «Перстень Нібелунга».

Цей оперний шар розкриває спектр інтертекстуальних зв'язків і зумовлює особливості побудови фільму. На думку О. Афоніної, термін «інтертекстуальність» є «ключовим для естетики постмодернізму як позначення особливих діалогічних відношень текстів, що побудовані за принципом мозаїки з цитат» [Афоніна, 2017, с. 21]. Наприклад, опери «Валлі» та «Тоска» об'єднує трагічний фінал, а саме смертельний стрибок героїнь у прірву. В кінокартині цей мотив стрибка трансформується, і у фіналі гинуть злодії: у чорну безодню шахти ліфта провалюються найманий вбивця на

прізвисько Кюре та його бос Жан Сапорта. Останній, номінальний голова поліції Парижа, і за прізвиськом, і функціонально (а саме через поєднання в одній особі правосуддя та злочинності) нагадує іншого шефа поліції — пуччінієвського барона Скарпіа.

Доля головної героїні опери «Ріголетто» Джильди пов'язана з мотивом вкраденої честі, якому у фільмі може відповідати викрадення голосу примадонни шляхом його несанкціонованого запису (саме про своє зневажливе ставлення до піратських записів заявляє Синтія під час прес-конференції). Звернення до фаустіанської теми, що символізує протиріччя людського буття, виводить сюжетні колізії фільму у вимір категорій божественне/демонічне, сакральне/профанне. Певною мірою така вертикаль реалізується через зображальний ряд стрічки, в якому показ дахів будівель і маяка чергується з кадрами підземних переходів і метро. Показово, що під час домашніх занять вокалом Синтія співає «Аве Марія» Й. С. Баха – Ш. Гуно. У такий спосіб встановлюється зв'язок між Синтією та Маргаритою — жертвами пристрасті, які пробачають своїх кривдників.

Натяком на героїню опери «Кармен» у фільмі є повія Надя. Вона приїздить у Париж босоніж і гине від ножа злочинця. Цікаво, що так само босоніж ми двічі бачимо й Альбу в кадрах з Городішем у нього вдома та Жулем на маяку. Можливо, це подальше «проростання» Кармен у сюжет фільму, адже Альба — чотирнадцятирічна, проте доросла, як на свій вік, дівчина — «має хист приносити додому проблеми, які він (Городіш. — С. З.) вирішує, так само, як кішка приносить додому мишу, і так само, як вона привела Жуля до його лігва» [Ebert, 1996]. Наче в підтвердження «оперної передісторії» свого кінообразу Альба носить спідницю з принтом Гранд Опера, яку помічає Жуль при знайомстві з дівчиною.

Фантастичний, казковий світ «Чарівної флейти» немов покликаний розфарбувати фільм, позбавити по суті кримінальний сюжет його вітальної непривабливості, ввести плутанину в логіку сюжету. Ж.-Ж. Бенекс описує ці втручання як втручання персонажа, який маніпулює сюжетом зсередини [Auty, 1982]. При цьому, як зазначає М. Ауті, персонажі стрічки «нагадують Супермена або Фантомаса своїм іронічним нехтуванням драматичною правдоподібністю», внаслідок чого «драматургічна структура різко близька до оперної форми» (там само). Ж.-Ж. Бенекс віддає перевагу її посиленій демонстративній дії та стилізованим декораціям перед традиційним реалізмом фільму. Цікаво, що фільм став одним з перших в кінематографічному русі необароко («cinéma du look», «кінематограф зовнішнього вигляду»), ознаками якого є пишний відеоряд, видовищність, пристрасті, бурхливий сюжет, а також, на думку критиків, превалювання форми над змістом, відсутність логіки в розгортанні сюжету. Тут можна провести паралель, і з оперною умовністю, що лише загальними штрихами намічає канву оповідання, і з оперною вампукою, що взагалі заперечує здоровий глузд.

Серед візуальних маркерів опери, крім наявності в кадрі персонажа Діва, у фільмі присутній антураж оперного театру. Зокрема, фільм починається показом скульптурної групи із Аполлона, муз Поезії і Музики скульптора Еме Мілле (Aimé Millet) на даху Палацу Гарньє (Гранд Опера), що відкривається погляду з бульвару Опери в Парижі. Вирізняється з-поміж інших кадр, де Жуль зустрічається з повією на тлі входу в метро на площі Аббес — знакової туристичної пам'ятки Парижу у стилі модерн, спроектованої Ектором Гімаром (Hector Guimar). Глядач фільму, налаштований на зчитування оперного коду, бачить не уніфікований скорочений знак «Метро», а повний напис французькою «Metropolitain», що своїм стилістичним оформленням відсилає до певної культурної традиції. Виникає орфографічна аберація та

алюзія на англійське «Metropolitan» і нью-йоркський оперний театр. Одночасно цей кадр не лише декларує важливість для фільму та естетичну привабливість «вульгарного» паризького простору з його підземкою та промисловими пустирями, але й немов залучає цей простір до сфери оперного мистецтва.

Як оперну сценографічну цитату у фільмі можна згадати сцену діалогу між напарниками — поліцейськими Паулою та Затопеком. Мізансцена в помешканні Жуля, в якій Затопек, сидючи на драбині біля незакінченої картини на стіні, розмовляє з Паулою, може бути інтерпретована як іронічний переклад сцени Каварадоссі та Тоски в церкві. Звісно, інтрижка Затопека з Паулою далека від трагізму кохання пуччінієвських героїв, однак показово, що у фільмі з оперним кодом навіть парочка поліцейських опиняється наче «інкрустованою» у відомий сюжет.

Кінообразу Діви властива певна роздвоєність та одночасно єдність протилежного: життя—мистецтво, реальне—нереальне, що спричиняє ефект мерехтіння документального та ігрового джерел. На роль Синтії Хокінс режисер запрошує не кіноабо драматичну актрису, а справжню оперну співачку Вільгельмінію Віггінс Фернандес (Wilhelmenia Wiggins Fernandez). Ба більше, історія Жуля «підганяється» під лінію її особистого життя. Той факт біографії Вільгельмінії, що вона одружена з працівником пошти, знаходить відображення у фільмі: кур'єр фірми RCA з літературного першоджерела перетворюється на кіношного листоношу.

Об'єктом інтертекстуальних зв'язків виступає й справжнє ім'я виконавиці ролі Синтії Хокінс — Вільгельмінія. Згадування у фільмі Матильди Везендонк натякає на любовний трикутник за участі Вагнера та його першої дружини, актриси Мінни Планер (Christine Wilhelmine Planer). Також в основу лібрето ключової для фільму опери А. Каталані «Валлі» покладено роман Вільгельміни фон Гіллерн (Wilhelmine von Hiller) «Стерв'ятник Валлі: Історія з Тірольських Альп», заснований на епізоді з реального життя художниці Анни Штайнер-Кніттель (Anna Stainer-Knittel). Своє прізвисько «стерв'ятник» Анна отримала за те, що одного разу вкрала дитинча грифа з гнізда в горах. Важливість цих зв'язків проартикульована у фільмі сценою дарування Жулем квітів Синтії: складністю композиції та барвистістю букет нагадує квіти з полотна австрійської художниці. В такий спосіб утворюється вузол смислів, що розкривається у центральних темах кінокартини: крадіжка, падіння у прірву, символічна єдність життя й мистецтва.

Останнє розкривається в епізоді прослуховування Жулем концерту Синтії Хокінс в театрі «наживо». В кадрі опиняється інтер'єр театру Буфф дю Норд, що його у 1974 році відродив Пітер Брук (Peter Stephen Paul Brook) після забуття. Мінімізуювши при цьому реставраційні втручання й залишивши у недоторканості старовинні стіни будівлі театру, британський режисер засвідчив свою мистецьку концепцію розширення театрального простору, усунення кордону між життям та мистецтвом. Ця ідея реалізується у фільмі також за допомогою звукового оформлення, зокрема використання дієгетичної музики, точніше, несподіваного зіставлення позакадрового та внутрішньокадрового звуку. Наприклад, вже на початку фільму Ж.-Ж. Бенекс спантеличує глядача тим, що позакадрове звучання увертюри з «Фауста» Гуно на перших двадцяти секундах стрічки разом з вступними титрами раптом виявляється внутрішньокадровим: його зупиняє Жуль натисканням кнопки магнітофона. Іронічне «переключення», по-перше, знімає зайвий пафос глядацьких очікувань, а по-друге, акцентує зміну функцій оперної музики. Це вже не озвучування метатекстової позиції режисера та його рефлексії пропонованої теми, а вбудована в тканину «кінобуття» деталь, частина повсякденного життя Жуля.

Примадонна у фільмі показана в різних комунікаціях — сценічній, повсякденній, професійній (з менеджером), з журналістами (на прес-конференції), фанатами. Нарешті, вона постає як здивована і зачарована слухачка, вперше почувши свій голос у записі. Цікаво, однак, що на відміну від інших кінострічок, що при нагоді охоче використовують в своїй структурі фрагменти оперних вистав, Ж.-Ж. Бенекс у фільмі про примадонну уникає такого показу. Натомість режисер обирає концертне виконання оперної арії. З одного боку, активна концертна діяльність є ознакою та немов «шлейфом» успішної оперної кар'єри. З другого, вилучений зі спектаклю, концертний номер спричиняє ефект «роззброєння». Примадонна немов знімає з себе обдунки того образу, що є частиною драматургії цілісного музично-театрального дійства і «спускається» в обстановку світського музикування. Цьому сприяє заміна сценічного костюму та гриму на концертні вбрання та макіяж, які асоціюються з філармонійним ритуалом. До того ж, концертна сукня часто є не реквізитом оперної постановки конкретного театру, а особистою річчю в гардеробі співачки.

Балансування між мистецтвом і життям, театром і концертною сценою робить саме примадонну, у порівнянні з представницями інших музичних цехів, гламурною іконою та об'єктом обожнювання. У фільмі Жуль намагається наблизитися до свого кумира хоча б частково, шляхом проникнення в особистий простір примадонни та через заміщення: записує її голос, викрадає концертну сукню, приймає ванну в її апартаментах, слухає її домашні заняття вокалу, гуляє з нею. Нарешті, йде до повії та просить надягти викрадену сукню (цей мотив перевдягання перегукується зі сталою оперною традицією). В комплексі з порушеною у фільмі проблемою тиражування мистецтва це може вказувати на створення Жулем симулякру поклоніння кумиру.

Одночасно та легкість, з якою молода людина знайомиться з примадонною, потрапляє до неї в дім, вільно спілкується з нею, виводить цю лінію кінострічки в простір мрії, казки, сновидіння. Підтвердженням такої точки зору може бути, з одного боку, згадувана алюзія до опери В. А. Моцарта, з другого — міфологічний підтекст фільму. Зокрема, перший кадр із зображенням скульптурної групи на чолі з богом сонця й покровителем мистецтв Аполлоном змінюється наступним, в якому глядач роздивляється статуетку, що прикрашає мопед Жуля. Це «дух екстазу», символічне зображення богині Ніки, що зазвичай встановлюється на капотах автомобілів марки Роллс-ройс. Крилата донька Стікс і вісниця перемоги, Ніка часто зображується з лицем іншого «крилатого» вісника — Гермеса, покровителя злодіїв, бога сновидінь і провідника душ померлих у підземне царство. В такий спосіб установлюється певний смисловий діапазон, у якому розташовуються герої фільму й одночасно весь світ опери, а також вводиться гумористична паралель до теми викраденого голосу — міф про витівку Гермеса, який поцупив корів Аполлона. Нарешті, славнозвісна «багатофункціональність» Гермеса простежується в Жулі, який перед входом до театру міняє мотоциклетний шолом на кашкет листоноші (ця деталь набуде подальшого розвитку в епізоді відвідування повії, коли шолом опиниться на чорному манекені). Також цікаве оформлення має вхід до гаража, де мешкає молодий шанувальник опери. Фактично це поліетиленова завіса, яка при ввімкненому світлі має обриси труни. При цьому Ж.-Ж. Бенекс підкреслює розмежованість просторів «перед» і «за» завісою за допомогою фонограми фільму. У сцені прослуховування Жулем зробленого запису арії у виконанні Синтії Хокінс камері, що знімає приміщення всередині, відповідає «нормальний» звук, натомість зображення завіси-входу ззовні, перед входом синхронізовано зі звучанням музики з доданими ефектами відлуння. Внаслідок ви-

никає ефект належності помешкання листоноші й голосу примадонни «іншому» простору.

Ключова для фільму арія Валлі з однойменної опери А. Каталані повторюється, за правилами кінематографічної деталі, у трьох сюжетних точках. На початку картини зображується повноцінний ритуал концертного виконання оперної арії (звучить повністю з двотактовою купюрою переходу до середньої частини) зі звичними атрибутами концерту — звуками оркестру, що настроюється, розмовами публіки, аплодисментами. Одночасно піднесенню й сакралізації цього ритуалу «живого» виступу слугує інтерпретація театру як храму мистецтв («вертикалізація» простору, коли немов очима Жуля ми бачимо купол й яруси балконів, які прагнуть догори, тиша, що охоплює слухачку залу в очікуванні виходу Діви, нарешті, сльоза, що з'являється на обличчі враженого її голосом Жуля як результат пережитого катарсису).

Наступна поява в фільмі музики арії пов'язана з ситуаціями ретрансляції її аудіокопії, здійсненої Жулем під час концерту. Оскільки головним симптомом копії є тиражування, то й кадр з прослуховуванням запису «подвоюється». Відбувається певна профанація умов сприйняття мистецтва, зниження їх до рівня побутового. Пов'язано це зокрема з тим феноменом, про який пише В. Беньямін: «Навіть найдовершеніша репродукція позбавлена однієї речі: атрибута “тут і тепер” мистецького твору — його унікального буття у місці, де він зараз перебуває» [Беньямін, 2002, с. 56]. Але водночас за певними компенсаторними механізмами реципієнту відкриваються недосяжні для традиційного концерту простори, події, насолоди. Так, спочатку музика арії «озвучує» романтичний вечір Альби з Жулем у нього вдома, а невдовзі й Городіш слухає запис голосу Синтії Хокінс, смакуючи сигару під час прийому ванни. Прослуховування аудіокопії в умовах, далеких від концертного ритуалу, не вимагає цілісного відтворення музики та навіть провокує заплановані й незаплановані зупинки фонограми. У фільмі ця онтологічна ознака копії підкреслена монтажем. Романтичний вечір молодих людей переривається кадром із зображенням барабану ігрового атракціону, на тлі якого коїться вбивство; при цьому арія іронічно обривається на слові «надія». Слухачський досвід Городіша ще коротший — він «встигає» дослухати лише першу фразу до слів «туди, де золоті хмари», й з'являється наступний кадр із зображенням білявки, намальованої на підлозі в домі Жуля, на яке падають кинуті газета й допалена цигарка.

Востаннє аудіокопія звучить у сцені в театрі (зображено театр Шатле), де Синтія здивовано слухає власний голос у записі. Це кульмінація фільму, в якій тричасинна структура арії кінематографічно переосмислюється. Під час звучання першої частини порожній театр перетворюється на місце несподіваної зустрічі референта з власною копією та примирення Діви з крадієм її голосу. Каданс, що маркує перехід до середньої частини арії, синхронізовано зі стоп-кадром. Він фіксує обійми Синтії та Жуля й триває до початку репризи, слугуючи фоном для титрів. Нарешті, повернення Мі-мажору й звучання заключної частини арії відбувається на повністю темному екрані. Таким чином, стоп-кадр, титри й темний екран можуть відповідати фазам смерті, метатексту й безсмертя та одночасно стверджувати ідею фільму, за якою кіно як рухоме зображення поступається місцем музиці.

Важливим чинником інтертекстуальних зв'язків у кінокартині стає ім'я Еріка Саті (Erik Satie), що його згадує в розмові з Жулем Синтія (назвавши молодика «месьє викрадач суконь», вона замічає, що це звучить, наче мелодія Саті). Мінімалістична музика «Променаду», створена для фільму композитором Володимиром Косма, озвучує прогулянку Діви зі своїм прихильником і є по суті омажем Е. Саті. Епатаж-

ний митець, засновник мінімалізму, ідеолог концепції «меблевої музики» та поборник єднання мистецтва й буденності, автор опер «Сократ», «Женев'єва Брабантська», Е. Саті немов персоніфікує в собі основні теми кінострічки Ж.-Ж. Бенекса. Крім того, балет «Відміна спектаклю» зі вбудованим фільмом Рене Клера (René Clair) «Антракт» став унікальним досвідом взаємодії музичного театру й кінематографу.

Смерть чотирьох героїнь згадуваних у фільмі опер суперечить «мажорному» завершенню кінокартини, що наводить на думки про існування паралельного смислового шару. Згадуючи вислів відомого піаніста «мої записи — мої трупи» (В. Софроніцький), можна інтерпретувати страх Синтії перед фіксацією голосу записом як страх смерті й одночасно як відчуття небезпеки через втрату контролю над копією. Ж. Бодріяр, котрий вважав ознакою культури кінця XX століття симуляцію та смерть, які міняються місцями, зазначає: «Репродукування за своєю сутністю має диявольський характер, воно стрясє засади чогось фундаментального. В нас воно нітрохи не змінилося: симуляція (котру ми описуємо тут як оперування кодом), як і завше, втілює в собі велетенський проєкт маніпуляції, контролю та смерті, на зразок того, як завдання симулятивного об'єкта (первісної статуетки, малюнка чи фото) завжди передовсім полягало у здійсненні якоїсь операції чорної магії» [Бодріяр, 2004, с. 54]. Водночас така фіксація залишає голос, що швидко псується, іншим поколінням шанувальників опери, робить його володаря безсмертним. Тоді стає зрозумілим, що фінал, в якому Синтія, примирившись зі звучанням свого записаного голосу, обіймає на сцені оперного театру Жуля, цілком співвідноситься з темою смерті та безсмертя, явленою у світлому і катарсичному фіналі «Тристана і Ізольди».

Висновки та перспективи дослідження. Отже, Ж.-Ж. Бенекс створює у фільмі «Діва» образ оперної примадонни, співвідносячи його з категоріями високе–низьке, реальне–нереальне, поміщаючи в міфологічний, фантастичний контексти та залучаючи в широкі інтертекстуальні зв'язки. Одночасно цей образ набуває символічного виміру, в якому важко роз'єднати життя та мистецтво. Така взаємодія виявляється продуктивною не лише для кінематографа, який збагачується за рахунок усталених мистецьких кодів, але й для оперного мистецтва, що отримує «свіже» прочитання відомих сюжетів, парадоксальне «відкриття» внутрішнього світу героїв, глибоке переосмислення відомих музичних партитур.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Афоніна О. С. Коды культуры і подвійне кодування в мистецтві. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
2. Бен'ямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибчук, Н. Лозинська. Львів, Літопис, 2002. 214 с.
3. Бодріяр Жан. Символічний обмін і смерть / Пер. з франц. Л. Кононовича. Львів : Кальварія, 2004. 376 с.
4. Auty Martyn. Breathless — Diva. *Sight and Sound*, October 1982, P. 302. URL: https://archive.org/stream/Sight_and_Sound_1982_10_BFI_GB/Sight%20and%20Sound%20%281982-10%29%28BFI%29%28GB%29_djvu.txt (дата звернення: 16.11.2024).
5. Ebert Roger. Diva. *Roger Ebert's Video Companion 1997*. Edition by Roger Ebert, Andrews Mcmeel Pub edition. October 1996. P. 208. URL: <https://archive.org/details/rogerebertsvideo0000eber/mode/2up> (дата звернення: 10.12.2024).

REFERENCES

1. Afonina, O. (2017). *Kody kultury i podvijne koduvannia v mystetstvi*. [Cultural Codes and Double Coding in Art]. Kyiv, 314 p. [in Ukrainian].
2. Beniamin, V. (2002). *Vybrane* [Selected]. Lviv, Litopys, 214 p. [in Ukrainian].
3. Bodriar, J. (2004). *Symvolichnyj obmin i smert* [Symbolic exchange and death]. Lviv, Kalvaria, 376 p. [in Ukrainian].
4. Auty, Martyn (1982). *Breathless — Diva. Sight and Sound*. P. 302. URL: https://archive.org/stream/Sight_and_Sound_1982_10_BFI_GB/Sight%20and%20Sound%20%281982-10%29%28BFI%29%28GB%29_djvu.txt (accessed: 16.11.2024) [in English].
5. Ebert Roger. (1996). *Diva. Roger Ebert's Video Companion 1997*. Edition by Roger Ebert, Andrews Mcmeel Pub edition. P. 208. URL: <https://archive.org/details/rogerebertsvideo0000eber/mode/2up> (accessed: 10.12.2024) [in English].

SERHII ZUIEV

Zuiev, Serhii — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Doctorate Student of the Department of Music Art, National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>
s.zuev@dakkkim.edu.ua

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327884

ECHOES OF MUSICAL THEATER AND THE IMAGE OF THE PRIMA DONNA IN JEAN-JACQUES BEINEIX'S «DIVA»

The relevance of the study. The subject of the intertextual interaction between opera and cinema analyzed in this study is Jean-Jacques Beineix's film «Diva» (1981). The research explores how operatic codes shape the film's narrative, visual, and symbolic structures, creating a multi-layered cultural text. Four types of the operatic singer's presence in cinema are identified, including the specific situation in «Diva», where the leading role is performed by opera singer Wilhelmenia Fernandez. Special attention is given to the theme of the voice as a unique phenomenon reconsidered in the context of contemporary artistic issues such as reproduction, replication, simulation, and the quest to preserve authenticity.

The film presents numerous allusions to classic opera plots, including Puccini's «Tosca», Mozart's «The Magic Flute», Gounod's «Faust», Verdi's «Rigoletto», Catalani's «La Wally», and Wagner's «Tristan and Isolde». Musical and visual quotations, as well as scenes reminiscent of operatic scenography, are analyzed. The symbolism of motifs such as downfall, sacrifice, and Faustian choice emphasizes the existential dilemmas faced by the characters.

The main objective of the study is to reveal the intertextual connections driven by the extensive use of the operatic code in Jean-Jacques Beineix's film «Diva».

The methodology employs an interdisciplinary approach combining semiotic analysis, comparative, and historical-cultural research methods. Using semiotics, Jean-Jacques Beineix's «Diva» is examined as a text marked by the operatic code, featuring quotations, allusions, and symbols. Comparative analysis and the historical-cultural approach made it possible to trace the con-

structive interaction between the artistic means of cinema and opera. The phenomenon of the artistic copy functioning in culture is analyzed within the context of postmodernist critical methodology.

Results and conclusions. Thus, the director creates the image of an operatic prima donna in the film, correlating it with categories such as high-low, real-unreal, and art-life, placing it within mythological and fantastical contexts while engaging it in extensive intertextual connections. Simultaneously, this image acquires a symbolic dimension where life and art become inseparable. This interaction proves to be productive not only for cinema, which is enriched by established artistic codes, but also for opera, which gains a «fresh» interpretation of well-known plots, a paradoxical «discovery» of the characters' inner world, and a profound rethinking of musical scores.

Keywords: Jean-Jacques Beineix's cinematic creativity, operatic code, operatic quotation, allusion, intertextuality.