

УДК 791.43(450):782.1+7.01:792.2
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351973

Цитування:

Зуєв С. П. Комедійний вимір взаємодії опери та кінематографа (на прикладі фільму Ф. Фелліні «8 ½»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 318–323.

Зуєв Сергій Павлович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0003-1879-2993>
s.zuev@dakkkim.edu.ua

Zuiev, S. (2025). Comic Dimension of Interaction between Opera and Cinema (Case Study of Federico Fellini's '8 ½'). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 318–323 [in Ukrainian].

КОМЕДІЙНИЙ ВИМІР ВЗАЄМОДІЇ ОПЕРИ ТА КІНЕМАТОГРАФА (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ Ф. ФЕЛЛІНІ «8 ½»)

Мета роботи полягає у висвітленні комедійного ефекту, зумовленого інтертекстуальними зв'язками між оперою та кіно, у фільмі Ф. Фелліні «8 ½» (1963). **Методологія дослідження** передбачає міждисциплінарний підхід, у якому поєднано семіотичний аналіз, теорію інтертекстуальності, історико-культурні методи дослідження. **Наукова новизна** статті полягає в розкритті інтертекстуального потенціалу взаємодії оперного та кіномистецтва, а також виявленні механізмів утворення комедійного ефекту в процесі такої взаємодії на прикладі фільму Ф. Фелліні «8 ½». **Висновки.** Аналіз інтертекстуальних кореляцій, репрезентованих у фільмі Ф. Фелліні, засвідчує провідну роль оперного компонента у формуванні трагікомічної естетики стрічки. Використання музики Р. Вагнера та Дж. Россіні слугує засобом актуалізації ключових опозицій: дійсність / сновидіння, реальне / уявне, об'єктивне / суб'єктивне, режисер / блазень, страх / сміх. Комічне постає у формах іронії, гумору та фарсу, що реалізуються через синхронізацію музичного й візуального рядів, вивільнення «смыслів другого порядку» та гру з дієгезисом. У взаємодії з кінокадром оперна музика набуває здатності до семантичних трансформацій, які істотно поглиблюють проблематику «митець і творча криза» та ускладнюють образ головного героя.

Ключові слова: оперний код, інтертекстуальність, цитата, іронія, гумор, фарс, комедія.

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

Comic Dimension of Interaction between Opera and Cinema (Case Study of Federico Fellini's '8 ½')

The purpose of the study is to highlight the comic effect generated by the intertextual connections between opera and cinema in Federico Fellini's film '8 ½' (1963). **The research methodology** is based on an interdisciplinary approach that combines semiotic analysis, the theory of intertextuality, and historical-cultural research methods. **The scientific novelty** lies in revealing the intertextual potential of the interaction between opera and cinema, as well as in identifying the mechanisms through which the comic effect emerges in the course of this interaction, with Fellini's '8 ½' serving as a case study. **Conclusions.** The analysis of intertextual correlations represented in Fellini's film demonstrates the crucial role of the operatic component in shaping the tragicomic aesthetics of the work. The use of music by Richard Wagner and Gioachino Rossini functions as a means of activating key oppositions: reality / dream, real / imaginary, objective / subjective, director / clown, fear / laughter. The comic is embodied in the forms of irony, humour, and farce, which are realised through the synchronisation of musical and visual planes, the release of 'second-order meanings', and the play with diegesis. In its interaction with the cinematic frame, operatic music acquires the capacity for semantic transformations that significantly deepen the theme of 'the artist and creative crisis' and multiply the complexity of the protagonist's image.

Keywords: operatic code, intertextuality, quotation, irony, humour, farce, comedy.

Актуальність теми дослідження. Галузь комедійного в кіно простягається в діапазоні між кінокомедією (фільми за участі відомих коміків, наприклад, Луї де Фюнеса, спектр жанрів на зразок романтичної, музичної, чорної комедії тощо) та включенням

комедійних фрагментів у фільми, загальна жанрова та емоційна тональність яких далека від смішного. В кіно комедійний ефект може створюватися засобами візуальними (невербальна комунікація, пластика, комічна ситуація, що розповідається зображенням),

вербальними (титри, частина діалогів героїв, позакадровий текст), звуковими (шум або музика). В кінотексті також можна виокремити рівні комедійного за критерієм належності до світу кіно: дієгетичний, коли комедійне створюється й сприймається кіногероями, та позакадровий, коли ефект комедійного створюється з точки режисерської/глядацької позиції. Важливим фактором утворення комедійного ефекту є використання інтертекстуальних зв'язків (фільм «Догма», де в комічній формі переосмислюються міфологізоване, стереотипне сприйняття сучасною людиною біблійних текстів). Інтертекстуальна перспектива також створює сприятливі умови для втілення комедійного у кінофільмах, позначених оперним кодом. При цьому нарощування гумористичних смислів відбувається завдяки залученню оперних текстів (лібрето, музика), а також контексту, що розуміється широко.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичні аспекти поняття «комічне» П. Паві досліджує крізь призму антропологічного, соціального та драматургічного аспектів. Автор описує принципи комізму, що розкривається у вимірі незвичної дії (механізм, дія, що не досягає мети), психологічному вимірі (перевага спостерігача, знімання напруженості), соціальному вимірі (сміх як комунікація, тяжіння до реалістичного зображення соціального середовища), драматургічному вимірі (драматургічна перешкода як фактор утворення комічного, відсутність неодмінної послідовності у зв'язку між комічними епізодами). П. Паві виділяє форми комізму, диференціюючи їх у поняттях комічного й смішного; значущого й абсолютного комізму; сміху як сприймання і сміху як заперечення; комізму, іронії, гумору; приємного, смішного, кумедного [6]. Узагальнюючи особливості комедії як кіножанру в аспекті цільового впливу на аудиторію, Т. Райал підкреслює її головний маркер – сміхову реакцію глядача. У той же час використання такого важливого фактору жанрової диференціації, як іконографія фільму (своєрідне відображення типового універсуму за допомогою репертуару усталених та конвенціоналізованих образів) виявляється в межах комедії дуже проблематичним. Саме тому Т. Раял ставить риторичне питання: «Що, наприклад, становитиме іконографію комедійного фільму?» [10, 331]. Основними засобами створення комічного у кінокомедіях Ю. Плетенецька вважає різновиди мовної гри, побудованої на невідповідностях. Така мовна

гра реалізується на мовних рівнях: фонетичному (гра звуками, шібболет, звукова метатеза); морфологічному (виділення слова в іншому слові, малапропізм); лексичному (каламбури, бленди, малапропізми, оксюморон, зевгми); синтаксичному (повторення); стилістичному (алегорія, алюзія, антитеза, алогічність, зведення до абсурду, перебільшення, применшення, градація, змішання стилів або ж невідповідність мовного стилю ситуації, іронія, метафора тощо); тексто-жанровому і дискурсивному (порушення на рівні композиційної структури, введення інтертекстуальних елементів, збій часових планів, змішання стилів) [7]. Особливості втілення комічного ефекту в дизайні титрів фільму досліджує С. Книжникова [2]. Розважальна функція титрів кінокомедії обумовлює використання в їхньому дизайні графічних елементів, спрямованих на викликання сміхової реакції (символи, малюнки, карикатури, анімаційні ефекти), гумористична гра зі словами та іменами акторів та персонажів [7].

Аналіз метаморфоз, що відбуваються з поняттям іронії як структурного елементу комічного в новітній історії гуманітарних наук, здійснює О. Оніщенко. На думку авторки, процеси трансформації іронії в постіронію (що активно освоює простір кінематографа) та актуалізації у просторі метамодернізму формально-логічної структури «постіронічне мистецтво» стимулює аргументацію як низки нових понять (історіопластичність, «наскрізна постіронічність», гетерогенність, «естетика незручності», реляційність), так і нівелювання наявних прийомів творчості [5, 146].

Прослідковуючи генезу засобів комічного в кіно від фарсу до іронії, Ф. Бівер зауважує, що значна частина німої комедії залежить від перебільшення ситуації, мови, дії та характеру, коли сценарист і режисер використовують невідповідності в персонажах і ситуаціях для сміху, залучають глядачів до веселого спостереження за слабкостями та недоліками інших людей. Натомість звукові фільми додали словесного дотепності до екранної комедії, починаючи від абсурдистського погляду на мову, що проявляється в багатьох фільмах братів Маркс, і закінчуючи жорстокими словесними випадками В. Філдса [9, 49].

У дослідженні Е. Нечмоглода жанр кінокомедії аналізується в контексті категорії абсурду та її функціональних елементів. На прикладах західного та українського кіно автор розкриває особливості використання у фільмах прийомів театру абсурду, гротеску, інверсії, а

також мовної і ситуаційної нелогічності. При цьому абсурдні конфлікти, парадоксальні персонажі та порушення звичних наративних моделей кінокомедії розкривають глибші сенси буття – хаотичність, ірраціональність, відчуження, а також пошук нового типу взаємодії з реальністю [1, 199]. У дисертаційній праці Г. Погребняк «Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття» авторка визначає світоглядно вмотивованими концептами відтворення національної ідеї в українській моделі авторського кіно звернення до гумору й гротеску [1, 395].

Особливості використання опери в кіно на матеріалі кінострічки Ф. Фелліні «8 ½» вивчає Д. Салазар. Автор намагається віднайти ті підтексти, що збагачують сприйняття сповненого абстракції та символізму фільму італійського режисера. Зокрема, зроблено акцент на паралелі, що утворюється внаслідок застосування музики з опери Р. Вагнера «Валькірія» (а саме, «Політ валькірій» з III дії) між оперним персонажем Вотаном і головним героєм фільму Гвідо [11]. У роботі О. Мусієнко фільм Ф. Фелліні «8 ½» постає як унікальний приклад самоаналізу митця, блискуча спроба подати «автопортрет» кінематографа, розкрити шлях творення фільму мистецькими засобами [3, 130].

Мета роботи полягає у висвітленні комедійного ефекту, обумовленого інтертекстуальними зв'язками між оперою та кіно у фільмі Ф. Фелліні «8 ½» (1963).

Виклад основного матеріалу. Одним із яскравих прикладів утворення комічного ефекту внаслідок використання інтертекстуального потенціалу оперного мистецтва в кіно є фільм Ф. Фелліні «8 ½» (1963). У своїй спробі трагікомічного зображення творчої кризи кінохудожника італійський режисер звертається до музики відомих опер – «Валькірії» Р. Вагнера та «Севільського цирульника» Дж. Россіні. Своєрідна «сюїта», що складається з фрагменту «Польоту валькірій» та головної теми *Allegro vivace* російсько-італійської увертюри, з'являється на початку фільму після епізоду «приходу до тями» та виконує в фільмі метатекстові функції. Двочастинність «сюїти» узгоджується з актуалізованими у фільмі опозиціями дійсність/сновидіння, реальне/уявне, об'єктивне/суб'єктивне, режисер/паяц, а також з подвійною поетикою трагікомедії.

Незвичне гумористичне використання Ф. Фелліні ненатурального числа в назві фільму (іронія щодо кількості відзнятих

режисером картин) можна вважати взагалі установкою на іронічну номерологічну гру. У такій перспективі по суті дев'ята стрічка режисера корелює з дев'ятьма вагнерівськими валькіріями, «Політ» яких озвучує сцену біля бювету та сновидіння Гвідо. Таке припущення розкриває символічну інтерпретацію валькірій – доленосне значення жінок в житті митця як муз і одночасно посланниць року.

Знакові вагнерівські трелі з'являються у той момент, коли, ледь отямившись від приступу, Гвідо роздивляється своє виснажене обличчя в дзеркалі ванної кімнати. Ці войовничі трелі наче віщують, що запропонованому лікарем розміреному режиму, повному процедур, не судилося здійснитися. І дійсно, просте бажання роздягнутися й прийняти душ переривається телефонним дзвінком. При цьому Гвідо, вкотре переконавшись у невідворотності «фатуму», що називається, «ламає комедію» без глядача. Немов у театральній мізансцені, він пластично відтворює образ зломленої долею людини. При цьому він рухається як манекен, у якого підкошуються ноги від послаблення мотузки, що управляє ним. Таке кривляння виявляє в персонажі, з одного боку, риси самоіронії, актуалізуючи позицію Режисера та автобіографічний дискурс фільму взагалі, а з іншого – поведінку паяца.

Завершальні акорди «Польоту валькірій» продовжуються російською темою, відомою широкому слухачу за оперою «Севільський цирульник». Цікаво, що режисер обирає в якості опозиційної компоненти «сюїти» не відомий буфонадний номер найпопулярнішої комічної опери (наприклад, також легко впізнавану Каватину Фігаро), а тему з увертюри, чия генеза та зміст свідчать про жанрову й образну неоднозначність. Як відомо, до «Альмавіви, або Марної обережності» (відома як «Севільський цирульник») Дж. Россіні включив написану для «Авреліана в Пальмірі», а згодом перероблену для «Єлизавета, королева Англіїська» увертюру. Використання такої багатопланової цитати обумовлює утворення декількох смислів. По-перше, розширюється образна сфера кінофільму й загалом стверджується його жанр трагікомедії. По-друге, колізії створення «Севільського цирульника» (через брак часу композитор створив оперу за два-три тижні) суголосні творчій гарячці Гвідо, що має видати фільм у заплановані терміни. По-третє, у такий спосіб Ф. Фелліні вводить до фільму мотив повтору у творчості – «больову точку» митця (актуальну як для себе, так і персонажа свого

фільму Гвідо).

Використовуючи оперну «сюїту» в сцені біля бювету, Ф. Фелліні диференціює плани об'єктивного/суб'єктивного. Музика Р. Вагнера озвучує показ ритуалу прийому лікувальної води літніми відвідувачами. Можливо, для когось з них це остання «битва», над якою в очікуванні «полеглих» воїнів літають уявні Валькірії (застиглість поз, поглядів утворює арку з кадрами сновидіння Гвідо, в якому він бачить своїх померлих батьків). Фатум виявляється також в регламенті санаторного способу життя як певного виду несвободи (особливо помітно в повільних покрокових рухах черги, здійснюваних механічно, одночасно моторошно й комічно). Цікаво, що урочистому завершенню музичного фрагменту відповідає узагальнення плану бювету. Знятий з гори, він стає схожим на оперну сцену з декораціями руїн давнього міста.

Звучання росіїнєвської теми співпадає з появою в кадрі Гвідо. Це той самий бювет, але поданий суб'єктивно, крізь іронічний погляд героя. Озираючись навкруги, своєю усмішкою він наче промовляє: що я тут роблю? Ця посмішка цілком природня для людини середніх років, яка з одного боку налякана перенесеним приступом, з іншого намагається продемонструвати собі та іншим зверхне, призириле ставлення до страху смерті. Поведінка Гвідо функціонально співпадає з діяльністю клоуна/блязня, який «безпосередньо торкається мортальної тематики, жартівливо обіграє її та «імагінативно» долає природний пострах перед нею, залучаючи до цього глядачів» [1, 8]. Такий контекст актуалізує задум феллінієвської «сюїти», що об'єднує теми смерті та сміху за допомогою оперної музики Р. Вагнера та Дж. Россіні.

Епізод цікавий тим ефектом, що виникає в результаті навмисного розмиття меж внутрішньокадрового та позакадрового звуку. Якщо під час звучання Р. Вагнера Ф. Фелліні намагається запевнити глядача в належності музики відкритому простору санаторію (на мить в кадрі опиняється диригент, ритм помахів якого співпадає з ритмом музики), то росіїнєвський уривок буквально зависає на домінантовій ноті, коли фантазія Гвідо «помічає» Клаудію. Комічність ситуації обумовлена точною синхронізацією довгої ноти з жестом Гвідо, який пальцем опускає сонцезахисні окуляри в намаганні краще роздивитися жаданий об'єкт. Така деформація партитури або свідчить про повну підпорядкованість санаторного оркестру думкам Гвідо (ситуація «режисер керує

диригентом», що прямо суперечить творчій і життєвій апатії героя), або повідомляє глядачу, що звук, принаймні в цю мить, належить лише свідомості головного персонажа. Врешті, і цей момент, і «сюїту» в цілому можна інтерпретувати виключно як позакадровий задум Ф. Фелліні.

Почута наживо, уявно, або «нав'язана» Гвідо музична «сюїта» виявляє свій смисловий, зокрема, комічний потенціал і в інших фрагментах фільму. Крутійська тематика «Севільського цирюльника» проявляється в коротесенькому епізоді після зустрічі Гвідо з Карлою. Герой явно задоволений тим, як вдало впорався зі справами: хвороба не така страшна, щоб хоронити себе у процедурах, коханку-дурочку вдалося переконати в необхідності жити в різних готелях, і тепер і його розваги, і його репутація в безпеці. Ця легкість існування, що, здається, повернулася до нього, наповнює все його єство і виражається вокально та жестами. Ідучи порожнім коридором готелю, Гвідо наспівує перші п'ять восьмих Allegro vivace росіїнєвської увертюри і робить вибрик ногою, присвистуючи при цьому. Привласнена у такий спосіб, мелодія стає виявом особистого тріумфу Гвідо та одночасно ототожнює його з Фігаро. При цьому музика диктує «несерйозну» пластику шанованого режисера, яка цілком відповідає буфонадній естетиці опери. З урахуванням безпосереднього прояву музичної фрази в моториці персонажа, про іронічну дистанцію в цьому епізоді можна говорити лише частково: це спроба Гвідо зробити з трагедії життя й творчості хоча б трагікомедію.

Комічного ефекту набуває також епізод з другим використанням музики «Польоту валькірій» під час сновидіння/мари Гвідо про власний гарем. Сам по собі епізод комічний як показ спрощеної та недосяжної мрії героя: коханки живуть разом із дружиною та при цьому чудово ладнають між собою. Смішно й те, що навіть у сновидінні Гвідо стикається з незадоволенням і непокорюю, які переростають у бунт. «Повстання» жінок синхронізовано з музикою Р. Вагнера, і цей інтертекстуальний зв'язок унаочнює певні метаморфози смислу. На відміну від сцени біля бювету, де фатумний зміст «Польоту валькірій» змушував Гвідо долати страх смерті через зневажливу посмішку, цей же музичний фрагмент у марі куражить Гвідо. Нарешті він наважується «осідлати» положення, озброюється батоном і починає наводити дисципліну в гаремі. В простирадлі, але при капелюсі, він б'є та ганяє жінок по дому. Не без гумору візуальний ряд фільму доповнює музичний «політ»: наче на

гойдалці-тарзанці пролітає під дахом негритьянка, хитається люстра, мерехтять тіні, літає вибите батоном пір'я жіночих суконь. Виникає паралель з цирком, де Гвідо виконує роль вже не клоуна, а дресирувальника жінок. Це підтверджується останньою мізансценою «повстання», в якій негритьянка збігає сходами на тумбу, сідає в позу левиці та гарчить під аплодисменти всіх мешканців дому. Сповнений успіху й перемоги, Гвідо кидає їй перлинне намисто, наче ласощі для заохочення тварин після вдало виконаного трюку.

Цікаво, що звучанню вагнерівської музики в епізоді передує вигук жінок «Геть Синю Бороду!». Таким чином на вербальному рівні у фільм вводиться посилання на ще один відомий оперний сюжет. При цьому повторюється жанрове та образне розщеплення, оскільки у свідомості глядача фільму постають символістсько-експресіоністична опера «Замок герцога Синя Борода» Б. Бартока та опера-буф Ж. Оффенбаха. Гумористичний ефект виникає внаслідок установлення зв'язку між оперними персонажами (Синя Борода та Вотан), що традиційно зображуються з великою густою бородою. Гвідо мариться, що він, наче верховний Бог, приборкує норовливих жінок-валькірій. Бідолашний забув, що навіть Вотану не вдалося позбутися страху перед Фрикою.

Наукова новизна статті полягає в розкритті інтертекстуального потенціалу взаємодії оперного та кіномистецтва, а також виявленні механізмів утворення комедійного ефекту в процесі такої взаємодії на прикладі фільму Ф. Фелліні «8 ½».

Висновки. Аналіз інтертекстуальних взаємозв'язків, репрезентованих у фільмі Ф. Фелліні «8 ½» (1963), засвідчує визначальну роль оперного компонента у формуванні трагікомічної естетики стрічки. Використання музики Р. Вагнера та Дж. Россіні слугує засобом актуалізації ключових опозицій: дійсність/сновидіння, реальне/уявне, об'єктивне/суб'єктивне, режисер/блазень, страх смерті/сміх. Комічне постає у формах іронії, гумору та фарсу, що реалізуються через синхронізацію музичного й візуального рядів, вивільнення «смыслів другого порядку» та гру з дієгезисом. У взаємодії з кінокадром оперна музика набуває здатності до семантичних трансформацій, які істотно поглиблюють проблематику «митець і творча криза» та ускладнюють образ головного героя.

Література

1. Кирилюк О. «Ha-ha» said the clown: блазень як звір, тотем, цар, раб та жертва

(універсально-культурний стадіальний аналіз фігури циркового клоуна). *Докса*. 2006. №9. С. 8–17. DOI: <https://doi.org/10.18524/2410-2601.2006.9.211392>.

2. Книжникова С. Специфіка дизайну вступних титрів до фільмів жанру «драма-комедія». *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. №6(2). С. 298–310. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292154>.

3. Мусієнко О. Кінематограф у дзеркалі екрана: задум і втілення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Аудіовізуальні мистецтва*. 2024. №35. С. 130–144. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318092>.

4. Нечмоглод Едуард. Абсурд як спосіб взаємодії з реальністю у кінокомедіях. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2025. №36. С. 199–206. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332827>.

5. Оніщенко О. «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 32. С. 146–153.

6. Паві П. Словник театру / пер. М. Якуб'як ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, Факультет культури і мистецтв, кафедра театрознавства та акторської майстерності. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

7. Плетенецька Ю. Дискурсивні засоби створення комічного у кінокомедіях «Дім Великої матусі» і «Доктор Дулітл». *Південний архів. Філологічні науки*. 2018. Вип. 72(2). С. 109–112. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_72%282%29_27 (дата звернення: 21.10.2025).

8. Погребняк Г. Авторський кінематограф у художній культурі другої половини XX – початку XXI століття : дис. ... д. мист. : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 469 с.

9. Beaver Frank Eugene. Dictionary of film terms: the aesthetic companion to film art. New York : Peter Lang. 2007. 289 p.

10. Ryall Tom. Genre and Hollywood. *The Oxford Guide to Film Studies*. Hill, John (W. John), editor.; Gibson, Pamela Church, editor. Oxford : Oxford University Press; 1998. P. 327–341.

11. Salazar David. Opera Meets Film: How Wagner's 'Ride of the Valkyries' Informs Character & Theme in Fellini's Iconic «8 ½». *OperaWire*. URL: https://operawire.com/opera-meets-film-how-wagners-ride-of-the-valkyries-informs-character-theme-in-fellinis-iconic-8-1-2/#google_vignette (дата звернення: 21.10.2025).

References

1. Kyryliuk, O. (2006). 'Ha-ha' said the clown: the jester as beast, totem, king, slave, and victim (a universal cultural stage analysis of the circus clown figure). *Doxa*, (9), 8–17. DOI: <https://doi.org/10.18524/2410-2601.2006.9.211392>.

18524/2410-2601.2006.9.211392 [in Ukrainian].

2. Knyzhnykova, S. (2023). Specifics of the design of opening credits for films in the 'drama-comedy' genre. *Demiurge: ideas, technologies, design prospects*, 6(2), 298–310. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292154> [in Ukrainian].

3. Musienko, O. (2024). Cinema in the mirror of the screen: concept and implementation. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television. Audiovisual Arts*, (35), 130–144. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318092> [in Ukrainian].

4. Nechmohlod, E. (2025). Absurdity as a way of interacting with reality in film comedies. *Scientific Bulletin of the Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, (36), 199–206. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.36.2025.332827> [in Ukrainian].

5. Onishchenko, O. I. (2023). 'Post-irony' as a structural element of comedy: a metamodernist model. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, (32), 146–153. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2023_32_21 [in Ukrainian].

6. Pavis, P. (2006). *Theatre Dictionary*: trans. M. Yakubyak. Ivan Franko National University of Lviv Publishing Centre [in Ukrainian].

7. Pletenečka, Yu. (2018). Discursive Means of Creating Comedy in the Film Comedies 'Big Momma's

House' and 'Dr. Dolittle.' *Southern Archive. Philological Sciences*, 72(2), 109–112. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_72%282%29_2_7 [in Ukrainian].

8. Pohrebniak, H. (2021). Authorial cinema in the artistic culture of the second half of the 20th and early 21st centuries. Doctoral dissertation. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

9. Beaver, F. E. (2007). Dictionary of film terms: the aesthetic companion to film art. Peter Lang [in English].

10. Ryall, T. (1998). Genre and Hollywood. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford University Press, 327–341 [in English].

11. Salazar, D. (n.d.). Opera Meets Film: How Wagner's 'Ride of the Valkyries' Informs Character & Theme in Fellini's Iconic "8 ½". *OperaWire*. Retrieved from: https://operawire.com/opera-meets-film-how-wagners-ride-of-the-valkyries-informs-character-theme-in-fellinis-iconic-8-1-2/#google_vignette [in English].

Стаття надійшла до редакції 31.10.2025

Отримано після доопрацювання 01.12.2025

Прийнято до друку 10.12.2025

Опубліковано 29.12.2025