

УДК 791.43.01:782

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362335

Цитування:

Зуєв С. П. Оперний код і концепт «смерті автора» у фільмі Френсіса Форда Коппола «Тетро». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 269–274.

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. (2026). Operatic Code and the Concept of «Death of the Author» in Francis Ford Coppola's Film «Tetro». *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 269–274 [in Ukrainian].

ОПЕРНИЙ КОД І КОНЦЕПТ «СМЕРТІ АВТОРА» У ФІЛЬМІ ФРЕНСІСА ФОРДА КОППОЛІ «ТЕТРО»

Мета роботи – розкрити інтертекстуальні зв'язки крізь призму оперного коду та виявити метатекстовий шар фільму Ф. Коппола «Тетро» в контексті концепту «смерть автора» Р. Барта. **Методологія дослідження** передбачає поєднання семіотичного аналізу та теорії інтертекстуальності із залученням постструктуралістських ідей Р. Барта. **Наукова новизна** полягає у інтерпретації міжтекстових взаємин і оперного коду, спрямованої на виявлення прихованого нарративу фільму. **Висновки.** У фільмі Ф. Коппола «Тетро» (2009) крім «фронтальної» напівавтобіографічної оповіді виокремлюється значний інтертекстуальний шар, а також метанаратив, що акцентує проблематику постструктуралізму (взаємостосунки автора, тексту, мови, письма) і постає як втілення бартівського концепту «смерті автора», розіграного «в особах». Така інтерпретація стає можливою завдяки суміщенню модусів «кінематографічної правди» та «оперної умовності», введеному кінематографічному символу інтертекстуальності, а також широким міжтекстовим зв'язкам, що реалізуються в тому числі за допомогою оперного коду. Оперний код виступає генетичним прототипом інтертекстуальності та актуалізує інтертекстуальні зв'язки, які послаблюють нарратив про колізії родини Тетротіні та виявляють паралельний метадискурс. У контексті семіотичного підходу специфічна напруга, що усвідомлюється глядачем, виникає при спробі кінематографічними засобами описати феномени тексту, письма, автора, мови, роботу механізмів інтертекстуальності, генезу тексту. При цьому спільними для родини й літератури постають проблеми генезису, історії, спадкоємності, які розкривають тему «мук творчості» сучасного автора в тотальному полі інтертекстуальності. Передбачається подальше дослідження оперного коду кінематографічного тексту, втіленого різними засобами: згадка в діалогах, візуальний маркер, музична цитата, кіноцитата.

Ключові слова: Френсіс Форд Коппола, Ролан Барт, смерть автора, інтертекстуальність, цитата, оперний код.

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

Operatic Code and the Concept of “Death of the Author” in Francis Ford Coppola’s Film “Tetro”

The purpose of the study is to reveal intertextual connections through the prism of the opera code and to reveal the metatextual layer of F. Coppola's film “Tetro” in the context of R. Barthes' concept of “the death of the author”. **The research methodology** involves a combination of semiotic analysis and the theory of intertextuality with the involvement of R. Barthes' poststructuralist ideas. **The scientific novelty** lies in the interpretation of intertextual relationships and the opera code, aimed at revealing the hidden narrative of the film. **Conclusions.** In F. Coppola's film “Tetro” (2009), in addition to the “frontal” semi-autobiographical narrative, a significant intertextual layer is distinguished, as well as a metanarrative that emphasizes the issues of poststructuralism (the relationship between the author, text, language, writing) and appears as the embodiment of Roland Barthes' concept of “the death of the author”, played out “in persons”. Such an interpretation becomes possible due to the combination of the modes of “cinematic truth” and “operatic convention”, the introduced cinematic symbol of intertextuality, as well as wide intertextual connections, which are realised, among other things, with the help of the opera code. The opera code acts as a genetic prototype of intertextuality and actualises intertextual connections. They weaken the narrative about the collisions of the Tetrocini family and reveal a parallel metadiscourse. In the context of the semiotic approach, a specific tension, which is perceived by the viewer, arises when trying to describe the phenomena of text, writing, author, language, the work of intertextuality mechanisms, and the genesis of the text using cinematic means. At the same time, the problems of genesis, history, and continuity appear common to family and literature, which reveal the theme of the “torments of creativity” of the modern author in the total field of intertextuality. Further research into the operatic code of the cinematic text, embodied by various means, is envisaged: mention in dialogues, visual marker, musical quote, film quote.

Keywords: Francis Ford Coppola, Roland Barthes, death of the author, intertextuality, quotation, operatic code.

Актуальність теми дослідження. Вивчення взаємодії оперного та кіномистецтва у межах семіотичного підходу передбачає розкриття інтертекстуальних зв'язків, що складають смисловий потенціал кінотексту. Зазвичай ці зв'язки утворюють паралельний до тексту шар, в якому переплітаються алюзії на художні тексти (оперні, літературні, живописні тощо) або факти життя, що знайшли відображення у фільмі. Водночас трапляються ситуації, коли паралельний шар художньої/життєвої дійсності доповнюється ще одним, в якому актуалізується науковий дискурс. Як будь-яка мистецтвознавча теорія є узагальненням мистецької практики, так і конкретний художній твір може ілюструвати певні наукові концепції. Зокрема, у фільмі Ф. Копполи «Тетро» (2009) виокремлюється основний наратив (напівавтобіографічну драматичну історію стосунків всередині родини), художній/життєвий інтертекстуальний шар (цитати літературних, оперних, балетних, кінематографічних, живописних творів, виконання кіноролі оперної співачки справжньою примадонною), а також створений кінематографічними засобами метадискурс, що акцентує проблематику постструктуралізму – взаємостосунки автора, тексту, письма. В контексті такого підходу фільм можна розглядати як втілення бартівського концепту «смерті автора», розіграного «в особах».

Аналіз досліджень і публікацій. Фільм Ф. Копполи «Тетро» (2009) активно вивчається сучасними дослідниками. Дж. Дюпон пропонує аналітичне тлумачення кінострічки у світлі наративних та психоаналітичних теорій, пов'язаних з дослідженням травми (Dupont, 2015). Зокрема, авторка зосереджує увагу на таких структурних особливостях фільму, як повторення та флешбеки, а також на маніпулюванні з матеріалом пам'яті. М. Госальбо вирізняє три наративні рівні кінокартини (пам'яті, реальності та репрезентації), кожен з яких має певний ступінь кінематографічної стилізації. Зокрема, сьогодення знято в чорно-білому кольорі, минуле – з текстурою старих фотографій, а екстрадієгетична репрезентація, яка стосується персонажів історії, досягається за допомогою танцювальної хореографії та перенасиченого кольору (Gozalbo, 2009). На думку М. Боченські, у фільмі «зіткнення архаїчного та передового (балети доповнені візуальними ефектами) змушує режисера створювати новий вид досвіду, «тотальне кіно», в якому різні форми натхнення – література, театр, музика –

об'єднуються, щоб висловити неординарне, екстраординарне бачення» (Bochenski, 2010). При цьому, виділяючи триактну структуру стрічки, дослідник характеризує фінальний акт як «оперний» за його інтенсивністю. Визначаючи «Тетро» як «оперну мелодраму», Ф. Гонсалвес підкреслює важливість лейтмотивного підходу до музичних тем у контексті взаємодії дієгетичного та недієгетичного шару стрічки (Gonçalves, 2010). Звертаючи увагу на малоймовірність зображених у фільмі подій, А. Нейман пояснює це тим, що «Тетро» і не претендує на правдоподібність: «це, очевидно, оперна байка, де вишукано затінена кінематографія Малаймаре запечатує персонажів у герметичному, трохи нереальному екранному просторі» (Nauman, 2009). М. Ланузель серед особливостей картини виділяє побудову драми навколо двох осей: «розгортання сімейної історії, сповненої почуття провини та розчарування, де домінує відомий батько-вампір; дослідження творчого процесу, де Тетро та Бенні стикаються, перш ніж зібратися разом» (Lamuzelle, 2010). На думку авторки, фільм розгортається як опера, в якій образи, музика, театр і танець взаємодіють одне з одним у цілісному видовищі.

Мета роботи – розкрити інтертекстуальні зв'язки крізь призму оперного коду та виявити метатекстовий шар фільму Ф. Копполи «Тетро» в контексті бартівського концепту «смерть автора».

Виклад основного матеріалу. Проартикульовані в зазначених дослідженнях особливості наративу фільму «Тетро» (наявність декількох рівнів та осей оповіді, мовна гетерогенність, ознаки «оперності») ускладнюють структуру стрічки, що ніби опиняється на перехресті модусів «кінематографічної правди» та «оперної умовності». Такі характеристики кінотексту стають фактором непорозуміння та водночас провокують розмаїття інтерпретацій.

Наприклад, у контексті історичного підходу фабула «Тетро» – «історія, в якій особисте та сімейне, здається, сильно вплинули на процес написання» (Dupont, 2015). Дійсно, складні стосунки трьох поколінь чоловіків мистецької родини Тетрочіні (Карло, Тетро та Бенні) при першому наближенні інтерпретуються як «поетична драма про родину, розірвану глибоким суперництвом, таємницями та зрадами» (Tetro, 2009, с. 3), при чому цей «фронтальний» наратив підкріплено частково задекларованим самим Ф. Коппола

автобіографічним підтекстом: «У фільмі «Тетро» головна тема пов'язана з суперництвом між чоловіками мистецької родини – батьком, братами, дядьками та племінниками, які по-своєму намагаються виразити свої таланти та особистості ... хоча історія «Тетро» має мало спільного з історією мого власного життя, всі персонажі втілюють частинки мене. Я написав повністю вигадану історію, яка, тим не менш, спіралася на спогади моєї родини» (Tetro, 2009, 5).

Однак спроби проаналізувати фільм, залишаючись у межах історично-автобіографічного підходу, призводять до невтішних висновків критиків щодо переконливості сюжету, драматургії та засобів виразності стрічки. Порівнюючи фільм з «кінематографічним басейном», у якому Ф. Коппола «переосмислює себе», С. Латур констатує: «Занадто багато мелодрами, забагато сюжетних поворотів, таємниць та драм, але також забагато формалізму, символізму та манірності» (Latour, 2009). Вважаючи фільм нудним, таким, що свідчить про художнє безсилля кінорежисера, Е. Лібіо наголошує: «Бо найдивовижніше (тривожно? парадоксально? кумедно?) те, що Коппола, який опанував свою режисуру як ніхто інший (кадрування, освітлення, монтаж), ставить її на службу нічому, у цьому випадку історії братів, поглинутих своєю батьківською фігурою, історії, яка губиться в здогадках, будучи обмеженою естетичною суворістю, де потрібен був повний вибух» (цит. за Tetro, 2009, 20).

Напроти, у свідомості семіолога відкрито декларовані автобіографічні засади фільму можуть відігравати роль вуалі, що приховує інший смисл. Зокрема, Р. Барт, розмежовуючи поняття «твір» і «текст», піддає сумніву фігуру «автора на папері», одночасно скептично висловлюючись щодо традиційного літературознавства: «Автор вважається батьком і власником свого твору: літературна наука таким чином вчить поваги до рукопису та прямо заявлених намірів автора» (Barthes, 1984, с. 76). У перспективі настанов французького філософа «Тетро» можна інтерпретувати як спробу розповісти засобами мистецтва про мистецтвознавчий дискурс автора й письма в полі інтертекстуальності. Створені у фільмі образи батька, сина, онука – генеалогічне дерево родини Тетрочіні – втілюють авторів, їхні твори, а також генезис тексту. Той факт, що Тетро не може дописати свій роман, і за нього це робить Бені, унаочнює головний принцип інтертекстуальності, за яким смислові зв'язки

установлюються як з минулими, так і з майбутніми текстами за допомогою «запозичень». Показово, що письменника «обкрадають» і батько, і син: Карло відбиває дівчину Тетро й певний час видає сина Тетро за власного, а Бені дописує його текст, вписавши своє ім'я як співавтора п'єси.

Фактором, що стимулює пошуки альтернативних до автобіографічно-історичної інтерпретацій, виступають широкі інтертекстуальні зв'язки, реалізовані в кінотексті. Їх багаточисельність провокує постійні «збої» в транслюванні наративу фільму, часті перемикання глядача на інші тексти. Серед цитованих (згаданих) у кінокартині, а також «задекларованих» Ф. Коппола – літературні (Л. Феліпе, Р. Болонья), драматургічні («Солодкий птах юності» та «Кіт на розпеченому бляшаному даху» Т. Вільямса, «Бажання під в'язами» Ю. О'Ніла), живописні твори («Все – марнота» Ч. Гілберта), інструментальна (Скерцо зі «Сна у літню ніч» Ф. Мендельсона, «Важлива подія» з «Дитячих сцен» Р. Шумана, I частина Першої симфонії Брамса) й оперна музика («Милосердя Тіта» В. Моцарта, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Ріголетто» Дж. Верді, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні), кіно («Червоні черевички» та «Казки Гофмана» режисерів М. Пауелла та Е. Прессбургера 1951 року). Аналіз переважно літературних алюзій, а також центральної для фільму кіноцитати «Казок Гофмана» здійснюється в низці досліджень (Dupont, 2015; Lamuzelle, 2010; Tetro, 2012).

Зазвичай для запуску механізму інтертекстуальності достатньо простого посилання в тексті на інший текст. Однак режисер вводить на початку фільму два візуальні маркери, які є свого роду символом інтертекстуальності. Перший кадр зображує нитку розжарювання в електричній лампочці, а невдовзі з'являється напис графіті на паркані («Не відпускай мотузки, що пов'язує мене з твоєю душею»), яким надається переважно психологічний зміст про напругу й кохання в родинному колі (Tetro, 2012, 12). У семіотичному контексті «нитка, тканина» – це синоніми тексту та його елементів, «переплетіння» яких потребує «розплутування», інтерпретаційно-дешифровальної роботи читача. Кінематографічний образ тексту, отже, набуває метарівня, що виявляє специфічний «додатковий» зміст фільму – «тексту про текст».

В термінології Р. Барта персонажі Карло й

Тетро можна тлумачити як втілення фігури автора та його продукту, твору: «Автор, коли в нього вірять, завжди уявляється як минуле його власної книги: книга та її автор розміщуються на одній лінії, розподілені як до та після: Автор повинен виношувати книгу, тобто існувати до неї, думати, страждати та жити для неї: він перебуває зі своїм твором у тих самих стосунках попередження, які батько підтримує зі своїм сином» (Barthes, 1984, с. 66). Власне, в особі Карло глядач спостерігає за зміною наукової парадигми: від «тиранічного батька» позитивізму до його «смерті» в дискурсі постструктуралізму.

Карло-автор піклується про унікальність свого імені. Зокрема, брату (також диригенту, але менш успішному) він фактично наказує взяти псевдонім, а сину радить не зв'язувати своє життя з письменництвом («у цій родині є місце тільки для одного генія»). Панування автора супроводжується підвищеною увагою до його особистості. Фотоспалахи репортерів, що дочекалися завершення репетиції оркестру під орудою Карло, переривають розмову батька й сина, а також відсилають до початкового символу-спалаху – світла, що сліпить Тетро та виконує у фільмі функцію маркера травматичних спогадів-флешбеків. Таким чином кінематографічний флешбек позначає точку інтертекстуального перетину та демонструє роботу механізмів текстової пам'яті.

В образі Тетро – відомого, але напівмаргінального письменника, що перебуває в безрезультатному творчому процесі, – вгадуються бартівські концепти «скриптора» й «тексту-письма»: «Текст-письмо – це роман без роману, поезія без вірша, есеїстика без есе, письмо без стилю, продукція без продукту, структурування без структури» (Barthes, 1970/2002, с. 17). Симптоматичною виглядає перша «пооява» в кадрі Тетро. Силует руки з'являється на тлі напівпрозорого скла дверей як головний атрибут письменника. Прагнучі позбутися авторитаризму батька, Тетро свідомо змінює ім'я («цю маячню написав Енджі, Енджі вже нема»). Небажання завершувати твори й друкувати їх є його спробою перервати «порочне коло», зв'язок поколінь, відмовитись плодити нові тексти. Власне в цьому у контексті ідей Р. Барта й полягає сенс втечі головного героя від родини та зречення сина. Однак і скриптор не вільний від попередніх текстів у всеосяжному просторі інтертекстуальності: незважаючи на всі зусилля Тетро забути батька й родину, він

пише саме про них.

Функціонування механізмів інтертекстуальності прослідковується у взаєминах іншої пари генетично споріднених «текстів» – Тетро та Бені. Охоплюється весь діапазон: від свідомого наслідування через захоплення («збіг, як і ти», «ти заразив мене»), «цитуювання без лапок», коли загіпсована нога Тетро як свого роду ознака стилю поступово «засвоюється» Бені (спочатку юнак чіпляється ногою за стіл, потім забиває її, поспішаючи покласти на місце секретну валізу Тетро, нарешті, збитий скутером, як і батько, опиняється в гіпсі), спроб Тетро дистанціюватися («не перекидайся, будь собою», «а кому потрібна ця розмова? – мені ні»), аж до звинувачень в зазіханні на текст («ти гірше ніж крадій, ти плагіатор») і символічного заперечення зв'язку з попередніми авторами/текстами (Тетро та Бені везуть спільну п'єсу на театральний фестиваль «Батьковбивці»).

Точка перетину «фронтального» наративу з бартівською концепцією позначена інтертекстуальною взаємодією з оперним мистецтвом. Важливим для розуміння метатекстового дискурсу фільму є образ матері Тетро Анжели, оперної співачки, що загинула в автокатастрофі. Репліка Тетро «Слова мало вартують, мова давно вмерла» встановлює зв'язок між смертю матері та думкою Р. Барта про об'єкт задоволення письменника: «Це не мовна діяльність, а сама мовна система, материнська мова. Письменник – це той, хто грається з тілом своєї матері ... щоб підняти, прикрасити його або, навпаки, розібрати його на частини, зруйнувати ту цілісність, яка, власне, і робить тіло тілом» (Barthes, 1973, 11-12). Знаходячись за кермом у трагічний момент, Тетро є ненавмисним руйнівником цілісності материнського тіла. Ідея деконструкції, фрагментування елементів мови як базової творчої операції «перекидає» принаймні два інтертекстуальні мости. По-перше, саме руйнацію тіла ляльки зображує ключова для фільму кіноцитата екранізації опери «Казки Гофмана» режисерів М. Пауелла та Е. Прессбургера (1951). По-друге, виникає паралель до роману «2666» Р. Болонья, що його Тетро радить почитати Бені. Головний персонаж книги Бено фон Арчимбольді бере собі псевдонім на честь італійського художника доби Відродження Джузеппе Арчимбольдо, майстра комбінаторики, творчість якого вивчає Р. Барт (Barthes, 1985).

Флешбек про автокатастрофу позначений введенням ще одної оперної цитати. За мить до

трагедії Анжела співає фрагмент арії Секста з «Милосердя Тита» В. Моцарта. Можна виділити спільні для опери й фільму мотив нереалізованого вбивства заради кохання (Тетро говорить Бені, що «в нашій родині кохання це швидкий удар ножом у серце»), мотив зради (під час першої ж спільної прогулянки Тетро і Бені на паркані читаємо напис «зрадники»), мотив примирення, що розкривається в прийнятті Бені складної історії його родини. Сукупність цих мотивів, маркованих оперними алюзіями, утворюють іманентні ознаки міжтекстової взаємодії.

Обрання оперної мови в якості «материнської» в оповіді про письменника є знаковим. У такий спосіб акцентується принципова гетерогенність мови, здатність однієї мовної системи до діалогу з іншими, стадіальність тексту (від літературного, драматичного першоджерела до лібрето й музики опери), залучення декількох авторів до процесу переробки, аранжування, адаптації текстів для спільного нового твору. Опера виступає свого роду генетичним прототипом інтертекстуальності та актуалізує фігуру бартівського скриптора. Показово також, що мати Тетро грає уругвайська оперна дівка Адріана Мастраньєло (Adriana Mastrangelo). Елемент «справжнього життя» (оперного контексту, що розуміється широко) додатково ускладнює кінооповідь, а також проголошує правомірність суміжних інтертекстуальних векторів «мистецтво-життя», «мистецтво-наука».

Цікавий фінал фільму, коли Бені дізнається правду про свою родину та усвідомлює, що Міранда із невістки перетворюється на його мачуху – «чужу мову», але одночасно і «нову мати», атрибут і засіб запозичення «батьківського тексту» (саме Міранда таємно приносить у лікарню, де перебуває Бені, роман Тетро).

Порозуміння між батьком й сином одночасно є символічною смертю автора. Символічною, тому що Бені відмовляється вбити Тетро сокирою, смертю, тому що Тетро нехтує визнанням критика Одиночки й фактично прощається із власними авторськими амбіціями. Ймовірно, саме усвідомлення нескінченного кола письма пояснює їх поведінку: «Коли таємниця братів розкривається, залишаються саме жаль, смуток і прощення Тетро, а не лють і гіркота Бені» (Bochenski, 2010). При цьому символічна зміна кольору одягу Бені на початку й в кінці фільму – від білої, як «чистий лист» форми моряка до чорного траурного вбрання на похороні Карло

(щоправда, це не офіційний костюм, а брюки з курткою, як у Тетро). В останній же сцені примирення Бені знімає куртку, залишаючись у чорних брюках і білій сорочці, що можна інтерпретувати як образ скриптора, котрий частково зберігає код попередників і одночасно відкритий до нового письма.

Наукова новизна статті полягає у виявленні в процесі інтерпретації міжтекстових взаємин і оперного коду фільму Ф. Копполи «Тетро» (2009) прихованого наративу, пов'язаного з постструктуралістськими ідеями Р. Барта.

Висновки. Оперний код актуалізує широкі інтертекстуальні зв'язки, що послаблюють фронтальний наратив про колізії родини Тетротіні та виявляє паралельний, прихований метадикурс. Семіотична перспектива аналізу фільму дозволяє пояснити специфічну напругу, що усвідомлюється глядачем і виникає при спробі кінематографічними засобами описати феномени тексту, письма, автора, мови. При цьому спільними для родини й літератури постають проблеми генезису, історії, спадкоємності, які розкривають тему «мук творчості» сучасного автора в тотальному полі інтертекстуальності.

Потребують подальшого вивчення оперні посилання, що вводяться в кінотекст на різних рівнях: як згадка в діалогах («Ріголетто» Дж. Верді), як візуальний маркер («Золото Рейна» Р. Вагнера), як позакадрова музична цитата флешбеку («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні) та як кіноцитата («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха).

Література

1. Barthes Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris : Éd. du Seuil. 1993. 447 p. URL: <https://archive.org/details/lebruissementdel0000bart/page/66/mode/2up> (дата звернення: 05.03.2026).
2. Barthes Roland. *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil, 1973. 110 p. URL: http://www.palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf (дата звернення: 05.03.2026).
3. Barthes Roland. *S/Z*. Éditions du Seuil, 1970 et novembre 2002 pour la présente édition tirée des Œuvres complètes III. URL: https://www.academia.edu/96720346/Roland_Barthes_S_Z_fran%C3%A7ais (дата звернення: 05.03.2026).
4. Barthes Roland. *Arcimboldo, or Magician and Rhétoriqueur. The Responsibility of Forms*. New York: Hill and Wang, 1985. p. 129-148. URL: <https://ru.scribd.com/doc/248903891/Arcimboldo-Roland-Barthes> (дата звернення: 05.03.2026).
5. Bochenski Matt. *Tetro. Little White Lies*, June 2010. URL: <https://lwlies.com/reviews/tetro> (дата звернення: 05.03.2026).

6. Dupont Jocelyn. Incandescence du traumatisme dans *Tetro* de Francis Ford Coppola». *Sillages critiques*, octobre 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4341>.

7. Gonçalves H. A música e o (in)consciente em *Tetro*, de F. F. Coppola. *da BOCC*, Setembro 2010. URL:

https://www.academia.edu/479084/A_m%C3%BAsica_e_o_in_consciente_em_Tetro_de_F_F_Coppola?sm=a&rhid=37947745075 (дата звернення: 05.03.2026).

8. Gozalbo Mónica Felip. *Tetro*, de Francis Ford Coppola. *Guaraguao* año 13, n.º. 31, 2009, págs. 189-191. URL: <https://www.jstor.org/stable/41308661> (дата звернення: 05.03.2026).

9. Lamuzelle Michelle. Francis Ford Coppola, *Tetro. Raison présente*, n.º173, 1er trimestre 2010, pp. 137-138. URL: www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2010_num_173_1_4219_t1_0137_0000_1 (дата звернення: 05.03.2026).

10. Latour Cyrille. «*Tetro*» de Francis Ford Coppola. *Les fiches du cinéma*, № 1965-66 – 16, 16 décembre 2009. URL: <https://ru.scribd.com/document/954719027/Les-Fiches-Du-Cine-ma-1965-66-16-De-cembre-2009> (дата звернення: 05.03.2026).

11. Nayman Adam. Interviews: Cryptographies and Blood: Francis Ford Coppola's *Tetro*. *Cinema Scope Magazine*, December 2009. URL: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-cryptographies-and-blood-francis-ford-coppolas-tetro-by-adam-nayman/> (дата звернення: 05.03.2026).

12. *Tetro*. Ein Film von Francis Ford Coppola. Cannes 2009 – Quinzaine des Réalisateurs. Frenetic films. URL: <https://frenetic.ch/media/films/764/pro/Tetro-presskit-de.pdf> (дата звернення: 05.03.2026).

13. *Tetro*. Francis Ford Coppola. Directeur de la publication : Éric Garandau. Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012. URL: <https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/Tetro+de+Francis+Ford+Coppola.pdf/c7d7b351-c47d-b5da-7cb6-7310e4342014?t=1532441684233> (дата звернення: 05.03.2026).

References

1. Barthes, R. (1984). The rustle of language. Éditions du Seuil. *Archive*. Retrieved from: <https://archive.org/details/lebruissementdel0000bart/page/66/mode/2up> [in French].

2. Barthes, R. (1973). The pleasure of the text. Éditions du Seuil. *Palimpsestes*. http://www.palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf [in French].

3. Barthes, R. (1970/2002). *S/Z*. Paris, France: Éditions du Seuil. Retrieved from:

https://www.academia.edu/96720346/Roland_Barthes_S_Z_franc%C3%AAs [in French].

4. Barthes, R. (1985). Arcimboldo, or Magician and Rhétoriqueur. *The Responsibility of Forms*. Hill and Wang, 129–148. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/doc/248903891/Arcimboldo-Roland-Barthes> [in English].

5. Bochenski, M. (2010). *Little White Lies*. Retrieved from: <https://lwlies.com/reviews/tetro> [in English].

6. Dupont, J. (2015). The Incandescence of Trauma in *Tetro* by Francis Ford Coppola. *Sillages critiques*. DOI: <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4341> [in French].

7. Gonçalves, H. (2010). Music and the (Un)conscious in Theatre, by Francis Ford Coppola. *BOCC*. Retrieved from: https://www.academia.edu/479084/A_m%C3%BAsica_e_o_in_consciente_em_Tetro_de_F_F_Coppola?sm=a&rhid=37947745075 [in Portuguese].

8. Gozalbo, M. F. (2009). *Tetro*, de Francis Ford Coppola. *Guaraguao*, 13(31), 189–191. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/41308661> [in Spanish].

9. Lamuzelle, M. (2010). Francis Ford Coppola, *Tetro. Raison présente*, (173), 137–138. Retrieved from: www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_2010_num_173_1_4219_t1_0137_0000_1 [in French].

10. Latour, C. (2009). *Tetro* by Francis Ford Coppola. *Film Fact Sheets*, (1965–1966), 16. Retrieved from: <https://ru.scribd.com/document/954719027/Les-Fiches-Du-Cine-ma-1965-66-16-De-cembre-2009> [in French].

11. Nayman, A. (2009). Interviews: Cryptographies and Blood: Francis Ford Coppola's *Tetro*. *Cinema Scope Magazine*. Retrieved from: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-cryptographies-and-blood-francis-ford-coppolas-tetro-by-adam-nayman/> [in English].

12. *Tetro*. (2009). Directed by Francis Ford Coppola. Presented at Cannes 2009 – Directors' Fortnight. Frenetic films. Retrieved from: <https://frenetic.ch/media/films/764/pro/Tetro-presskit-de.pdf> [in English].

13. *Tetro*. (2012). Directed by Francis Ford Coppola. Publication director: É. Garandau. Printed by Imprimerie Moderne de l'Est. Retrieved from: <https://www.cnc.fr/documents/36995/159675/Tetro+de+Francis+Ford+Coppola.pdf/c7d7b351-c47d-b5da-7cb6-7310e4342014?t=1532441684233> [in French].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026
Отримано після доопрацювання 08.04.2026
Прийнято до друку 17.04.2026
Опубліковано 26.05.2026