

Key words: Concert (concerto), concert style, viola concerto, the instrument «image», viola interpretations of the concert genre, musical language and the V. Bibik concerto form.

Олександр Островський

«LA TERRA TREMA» («ЗЕМЛЯ ТРЕМТИТЬ») ЛУКІНО ВІСКОНТІ: ЗВУК ЯК МІФОЛОГІЧНИЙ ПРОСТІР

Загальновідомо, що музика в кіно розширює коло для дешифрування інформації в кадрі та сприяє зв'язку зі світоглядним back-ground'ом глядача. Дослідження аудіовізуального простору в кінематографі сприяє можливості всебічного аналізу класики світового кіно. Залучення академічної музики до кіно розширює поле дешифрування, всіляко поєднуючи зміст академічних музичних творів із різними складовими кінокартини. Тож, беззаперечною є **актуальність** такого аналізу для розкриття ідеї тієї чи іншої стрічки.

Яскравим прихильником використання класичної музики в кіно є Лукіно Вісконті. В роботах майстра використано безліч музичних цитат, проте досі немає якісної систематизації звукових доріжок його фільмів. В даній статті ставиться за **мету** спроба диференціації звукових пластів неореалістичної стрічки Л. Вісконті «La terra trema» («Земля тремтить») та осмислення їх у загальній композиційній будові фільму. **Новизна** полягає у комплексному осягненні звукового простору стрічки та інтерпретації його елементів через звернення до «міфу» як категорії художнього мислення Вісконті.

Стрічка «La terra trema», знята у 1948 році, планувалась як документальний фільм, що розповідатиме про життя бідних регіонів Сицилії. Натомість, режисер вирішив втілити свою давню мрію – екранізувати «Сім'ю Малаволья» Джованні Вергі [10, с. 35]. Як наслідок, фільм заявив про нову течію в кіно – неореалізм¹. Режисери неореалістичного напрямку, зокрема й Вісконті, вступали у конфлікт із помпезними постановками фашистського періоду. Митців об'єднувала спільна соціалістично-ідеологічна тематика, бажання показати реальне життя італійського народу у повоєнний час. Втім, у кожного з відомих класиків неореалізму був влас-

¹ Неореалізм – напрям в італійському кіно та літературі середини 40–середини 50-х рр. ХХ ст.; нова форма реалізму, що склалася після Другої світової війни 1939–45, в боротьбі за антифашистське і демократичне національне мистецтво. Загальноприйнято видокремлювати в творчості Вісконті неореалістичну естетику у таких картинах: «Одержимість» (1943), «Земля тремтить» (1948), «Найкрасивіша» (1951) [1].

Переклади текстів, зокрема, зі стрічки, статей, монографій та академічних видань зроблені автором даної статті.

ний підхід та своє розуміння принципів даного напрямку. Вісконті викладає своє бачення цієї естетики у початкових титрах фільму:

«Події, зображені в цьому фільмі, відбуваються в Італії на Сицилії в селищі Ачі Трецца, що недалеко від Катанії.

Історія, розказана у фільмі, з року в рік повторюється в тих країнах, де одні люди експлуатують інших.

Будинки, дороги, човни, море – все це Ачі Трецца.

Усі актори у фільмі – жителі селища: рибалки, юнаки і дівчата, робітники, будівельники, торговці рибою.

Вони не знають іншої мови, окрім сицилійського діалекту, яким висловлюють свій протест, біль і сподівання.

Італійської мови немає на Сицилії. Тут спілкуються лише мовою бідняків» [4, 00.00.22-00.02.20].

Одразу помітною стає спорідненість даної кінооповіді з міфом. Запропонована режисером концепція вже на початку занурює глядача у окремих замкнений вимір, тим самим провокуючи дослідника не слідувати запропонованим законам неореалістичної естетики, а прискіпливіше придивитись до художніх засобів створення кінематографічної реальності. Сьогодні «La terra trema», розглянута в такому контексті, значно глибше проявляє неореалістичні інтенції Вісконті, дозволяючи зрозуміти оцінку даної стрічки самим режисером як однієї з найвищих у власній фільмографії [2, с. 366].

Серед досліджень, присвячених міфу та його проявам, було обрано праці М. Еліаде «Аспекти міфу» [9] та Е. Мелетинського «Поетика міфу» [6]. Основна увага приділялась трактуванню авторами поняття міфу та структуризації основних законів і функцій міфічного простору. Зокрема, Еліаде пропонує відійти від усталеного уявлення про міф як спадок давньогрецької культури, натомість звернутись до міфологічного світу архаїчних суспільств, де міф представлено в «чистому» вигляді без інтерпретаторської суб'єктивності Гомера та Гесіода [9, с. 14–15].

У Вісконті знаходимо трактування міфу як особливої системи життєустрою населення Ачі Трецца. Жителі селища відірвані від цивілізації, слідуєть своїм звичаям та традиціям, живучи у власному замкненому просторі, котрий не дозволяє сприймати їм інших варіантів життєвих сценаріїв. Персонажів фільму уподібнено племені або ж первісній цивілізації. Для героїв такої реальності актуальним стає певний тип сприйняття, в котрому «міф розглядається як сакральна розповідь і, отже, як подія, що **насправді** (виділено мною. – О. О.) трапилась, оскільки вона завжди має відношення до певних реальностей» [9, с. 16].

Основний вид діяльності жителів Ачі Трецца - риболовство. Слідуючи ідеї міфологічного простору, можна припустити, що Вісконті передбачав розуміння риболовства як символічного заняття, що відсилає до євангельських оповідей. Звідси впливає розуміння режисером дуалістичності міфології та «метафоризації» однієї міфологічної реальності іншою. Мелетинський вказує на аналогічну взаємозаміну соціальних зв'язків первісних суспільств тотемічними уявленнями [6, с. 232]. Оскільки селяни з Ачі Трецца живуть в християнській традиції, а отже в їхній міфологічній свідомості закладено розуміння євангельських символів і образів, то цілком логічним видається дуалістичне зіставлення реальності соціальної з реальністю християнською. З іншого боку, заняття риболовством відсилає і до архаїчної міфології, адже «якщо, наприклад, яке-небудь плем'я живе риболовством, то причина цього в тому, що в незапам'ятні міфічні часи якимсь надприродне створіння навчило його предків ловити та готувати рибу. Міф розповідає історію про те, як це надприродне створіння ловило рибу, і цим самим відкриває нам певний божественний акт, одночасно передаючи людям це вміння і пояснюючи, чому плем'я повинно добувати собі їжу саме таким способом» [9, с. 22].

Дуалістичності міфологічної свідомості передують бінарні протиставлення, що відповідають «просторовій та чуттєвій орієнтації людини» [6, с. 230], при чому позитивне значення завжди сакралізується. Головна фабула фільму розгортається довкола родини Валастро, опозицію якій складають оптовики-перекупники рибного улову. Найстарший син в сім'ї, Антоніо, вирішує піти всупереч рутинному поневоленню і працювати самотужки. Проте його човен був зруйнованим під час шторму, а з ним і надії сімейства на краще життя. Один за одним трапляються нещастя: конфіскація житла, еміграція середнього брата Кола, смерть дідуся. Щоб прогодувати сім'ю, Антоніо змушений знову працювати на перекупників. Таким чином, основний конфлікт розгортається у бінарному відношенні *бідні/багаті*, що відповідає соціалістичному направленню неореалізму. Окрім того, тема соціальної нерівності з'являється й у трьох любовних лініях стрічки: Антоніо та заможної Недди Мари та будівельника Ніколо, Лючії та поліцейського Сальваторе. Протиставлення *старший/молодший* зображено у відносинах двох братів: Антоніо як прибічника дідівських традицій та Коли, котрий хоче від них звільнитись і, зрештою, емігрує з Ачі Трецца.

Впроваджуючи нову кінотечію, Вісконті мав віднайти належні візуальні засоби, зокрема й аудіальні.

Звукова доріжка у «La terra trema» – це не лише музичний супровід у звичному розумінні. Усі звуки в кадрі і поза ним утворюють «*paesaggio sonoro*». Даний термін є італійською версією англійського «*soundscape*».

Вперше «*soundscape*» було вжито в 60-х роках канадським композитором і дослідником Реймондом Мюррей Шафером. Буквально «*soundscape*» означає «звуковий ландшафт» – тобто, систему звукових елементів, що виникають в навколишньому середовищі і включають цілий наявний звуковий спектр. Поняття виникло в процесі листування Р. М. Шафера із Джоном Кейджем. Кейдж висловив думку, що «музика – це звуки, звуки навколо нас, де б ми не були: всередині чи ззовні концертних залів» [16, с. 1]. Термін «*paesaggio sonoro*» у такому ж значенні використовує в своїй роботі, присвяченій музиці в кіно, Алессандро Політо, посилаючись на Мюррей Шаффера [14, с. 6]. Доцільним виглядає використання саме італійської версії поняття, адже мова йде про подальше специфічне залучення терміну в аналітичний простір неореалістичного кіно.

Якщо керуватись ідеєю «*paesaggio sonoro*», логічно видається диференціація звукового простору фільму. Він представлений кількома паралельними лініями, що віддзеркалюють міфологічну ідею сюжету у звуці, протиставляючи природній вимір звучання штучному. Тож, у фільмі наявні:

- оркестровий закадровий супровід;
- звуки, «народжені» разом з іншими елементами кінограматики:
 - дзвони,
 - крики рибаків,
 - шум моря,
 - спів та насвистування персонажів,
 - плач дитини,
 - звучання музичних інструментів.
- закадровий голос, що коментує події¹.

Для максимального заглиблення глядача у міфологічну свідомість персонажів, режисер із самого початку позбавляє стрічку закадрового супроводу, натомість посилює значення всієї палітри звуків, що звучать в кадрі, тим самим намагаючись створити якомога реальніший світ.

Розглянемо детальніше пласт «природного» звучання. Одним із міфотворчих звукових елементів у стрічці є шум моря. Воно – ніби живий організм. Море постійно супроводжує глядача і виступає тим першопочатком, з якого все народилось і завдяки якому все живе в даному міфологічному просторі. Логічним і переконливим видається підкреслення найдраматичніших епізодів оповіді звуками моря в різних його станах. Шум прибою супроводжує ідеалістичну сцену Антоніо та Недди. На противагу цьому епізоду, звук шторму з'являється в момент очікування жінками ко-

¹ Детальніше про значення і функційність закадрового голосу у «*La terra trema*» див. у статті Лізи Розен «*Sound and Temporality: Voice - over in Visconti's La Terra Trema*» [15].

рабля з рибаками. Ця сцена стає ключовою у розкритті значення звучання моря: під час шторму на березі стоять жінки різного віку. Таким чином підкреслюється універсальність жіночої тривоги, що в усі часи однакова - жінки приречені в тривозі чекати своїх чоловіків [4, 01.09.17-01.11.30].

В «La terra trema» часто звучить дитячий плач, що його можна інтерпретувати як можливий знак тривоги за майбутні покоління сімейства Валастро. Плач щоразу з'являється в моментах щастя родини, проте передвіщає неминучу катастрофу. Коли сімейство вирішує заставити будинок, плач дитини вказує на неправильність цього вчинку. Згодом він звучить при розмові Мари та Ніколо про майбутнє багатство. Як результат фатуму плач лунає в той момент, коли Антоніо проганяє посередників [4, 01.28.08-01.28.39].

Важливим сонорним елементом стрічки є звук дзвонів. З'являючись з самого початку, він «перемагає» закадровий оркестр і надалі супроводжує ключові моменти. Можна виокремити три групи дзвонів:

- одноголосне звучання одного або послідовно кількох дзвонів;
- багатоголосний «величальний» дзвін;
- дзвін, котрий вказує час дії, що відбувається та має практичний характер.

Одноголосний дзвін використано в якості передвісника трагедії сім'ї Валастро. Він звучить під час виходу рибаків у море. Ніби супровід траурної ходи – низький дзвін вкінці, коли родина покидає свою домівку [4, 02.11.49-02.13.45]. Насмішкою видаються наступні величальні дзвони на презентації нових човнів. Вісконті ускладнює партитуру стрічки, сполучаючи два протилежні звучання: остинато в басу продовжує попередній «похоронний» дзвін, який ритмічно не збігається з основним хвалебним мотивом, підкреслюючи гірку гротесковість епізоду [4, 02.13.48-02.16.22]. Таким чином, міфологічна бінарність з'являється і у звуковій доріжці фільму, але вже не у протиставленні, а в зіткненні протилежностей (в даному випадку *горе/щастя*). Такий прийом є доводом на користь продуманої створеної реальності, яка лише на перший погляд становить документальну оповідь, насправді являючи складний комплекс.

В епізоді втечі Коли чується дзвін, що зазначає час – п'яту годину ранку. Дзвону передує крик півня, що водночас вказує і на світанок, і на зречення брата. Тож, бачимо втілення ідеї взаємозаміни міфологічних реальностей, котрі існують одночасно в єдиному просторі, про що вже йшлося раніше. Кола зрікається сім'ї, подібно тому, як Петро зрікся Ісуса. Підтвердження цьому припущенню знаходимо і у візуальній частині кадру – ікона Христа розташовується поруч із сімейним фото. Це підтверджує й інше припущення: позитивний полюс конфлікту *бідні/багаті* – сім'я рибаків – набуває сакрального значення.

Важливий звуковий пласт у стрічці представлений *diegetic music*. Це доволі розповсюджений вираз в англomовній дослідницькій традиції щодо кіномузики. Дослівно він перекладається як внутрішньокадрова музика, але доцільність застосування його в оригінальній англomовній версії дозволяє розкривати значно більший смисловий спектр явищ. Основною ознакою «*diegetic music*» в кіно і в опері, є не те, що вона звучить всередині кадру, а те, що її чують інші персонажі. Наприклад, у «Весіллі Фігаро» Моцарта, арія Керубіно «*Voi che sapete*» буде *diegetic*, а каватина Фігаро «*Non più andrai*» – ні [13, с. 297].

До вищезазначеного звукового пласту віднесемо:

- фольклорні пісні;
- насвистування;
- звучання тем класичної традиції на духових інструментах.

Дані епізоди належатимуть до різних міфологічних реальностей, адже народні пісні і насвистування притаманні архаїчному мисленню, в той час як академічна музика відсилає глядача до іншого міфopростору. Варто вказати й на те, що ці ж музичні фрагменти було віднесено і до «*paesaggio sonoro*», оскільки вони також складають «шумову» палітру стрічки. Таким чином, «*diegetic music*» в даній стрічці можна вважати вужчим поняттям, котре є складовою «*paesaggio sonoro*».

Природа матеріалу у Вісконті може різнитися, а от способи його залучення повторюються. Зокрема, використання лейтмотивної системи випробувано вже в першій стрічці режисера «Одержимість» (1943). В «Одержимості» є спроба залучити до оперних тем, що стають лейтмотивами, незвичні для такої функції музичні фрагменти, такі як естрадні пісні. В своїй другій картині Вісконті йде ще далі. Серед фольклорних пісень, значення лейтмотиву набуває пісня будівельника. Вона супроводжує сюжетну лінію кохання Мари та Ніколо. Двічі вона звучить повністю на фоні діалогу закоханих. Спершу ця пісня – ліричний романс, оспівування кохання, що зародилось у молодих людей. Вкінці, в сцені прощання, точний повтор тієї ж пісні робить відсилку до першого діалогу закоханих, і романс стає «жорстоким». Окрім цього, тема насвистується, як преамбула до історії, і стає маркером появи Мари та Ніколо [4, 00.19.38-00.22.08].

Однією з кульмінацій фільму є сцена, де сімейство Валастро радісно заготовляє свій перший великий улов: відтепер бідність їм більше не загрожуватиме. Всю сцену супроводжує тема кларнета [4, 00.59.10-01.01.27]. Це музика із «Сомнамбули» Вінченцо Белліні – арія Аміні «*Ah! Non credea mirarti...*» («Ах! Не думала я...»). Зневірена беллінієвська героїня співає до квітки, котру хотіла подарувати коханому Ельвіно: «Ах! Не думала, що так

швидко побачу тебе зів'ялою, о квітко! Відцвіла ти, ніби кохання, що тривало всього лиш день» [11, с. 180–190]. Таким чином, вербальний текст даної музичної теми дозволяє зрозуміти, що щастя героїв швидкоплинне. Музика гранично загострює драматичність даного епізоду. Невипадковим видається використання саме музики Белліні. По-перше, він, як і всі персонажі фільму, катанієць; по-друге, ідеалістичний романтичний світ беллінієвських опер абсолютно контрастний до реалістичних буднів сицилійських рибаків. Протиставлення бажання та реальності знову зіштовхуються у звуковому оформленні стрічки. Полярні полюси міфологічних систем (*ідеальне/реальне*) діалектично поєднуються, таким чином утворюючи поліфонічний міфологічний простір, де всі міфологічні реальності перебувають одночасно.

Схожу функційність має звучання етюду Шопена №3 Мі-мажор у губної гармошки. Лірична тема Шопена спотворюється вульгарним щодо її природи тембром гармошки. Мотив з'являється в стрічці, щоб загострити проблему падіння людської гідності: Антоніо п'є в шинку, а Лючія безсоромно губить честь.

Аналізуючи життя оперних текстів в кіно, Валерій Панасюк, зокрема, зазначає, що «досліджуючи процеси функціонування окремих складових опери як інтертекстуальних елементів в різних текстах культури, тобто в різних знакових системах, безперечно, в першу чергу слід говорити про ті трансформації, котрих зазнає власне музичний текст. Маються на увазі численні перекладення й транскрипції», які «можна розглядати як процеси пристосування, коректування повідомлення, яким є оперна музика, до середовища учасників повідомлення» [7, с. 38]. Таким чином, у симбіозі високого й низького, утворюється міфологічний простір «реальної Італії», що є ціллію вісконтієвського неореалізму.

Прагнення до правдивого відтворення дійсності, опора на літературну спадщину Верги споріднюють ранню творчість Вісконті із оперним веризмом. Окрім того, використання *diegetic music* у фільмі наштовхує на проведення стилістичних паралелей зі значно пізнішою «Догмою-95»¹. Варто лише порівняти основні позиції «Догми» та неореалізму, що, зокрема, стосуються місця дії та музичного супроводу. Ось дані положення з Маніфесту «Догма-95»:

«1. Зйомки мають проходити на натурі. Не можна використовувати реквізит та декорації. <...>

¹ Цей напрям кінематографу був заснований у 1995 році чотирма данськими режисерами: Ларсом фон Трієром, Томасом Вінтербергом, Сьореном Кра-Якобсеном і Крістіаном Леврінгом. Напряму регламентувався «Маніфестом», в котрому основна перевага надавалась сюжету та грі акторів, а використання спецефектів повністю заборонялось.

2. Музичний супровід не має йти окремо від зображення чи навпаки (музика не може звучати в фільмі, якщо вона реально не звучить у сцені, яку знімають)» [3].

Фернандо Людовіко Лунгі в журналі «Bianco e Nero» за 1950 рік в статті «La musica e il neo-realismo» зазначає:

«1. Інтер'єри коштували надзвичайно дорого, тому зйомки відбувались на відкритому просторі. <...> Природа використовувалась на противагу штучності і закритому середовищу.

2. Для неореалістичного фільму важливо не просто зобразити навколишнє середовище, і як факт, в музиці коментувати момент даної дії, а побачити, тобто вловити суть та інтерпретувати внутрішні аспекти, розкриваючи їхню „реальність”. Ось чому в музиці збільшується звучання „реальних” звуків без спотворення суті» [12].

Таким чином, прослідковується очевидна спорідненість двох напрямів, проте в першому випадку поява нової кіноестетики зумовлена штучними обмеженнями для досягненні максимальної реальності в кадрі, в той час як в другому це було спричинено нестачею фінансів і соціальним становищем Італії того часу.

Не випадковим виглядає той факт, що звукова доріжка фільму розширюється із загостренням основного конфлікту між сім'єю та оптовиками. Розширення відбувається за рахунок долучення пласту симфонічного оркестру. Закадровий оркестровий супровід з'являється лише ближче до середини фільму. Режисер ніби навмисно порушує правило, яке сам сформував. Спершу глядач зникає і занурюється в *paesaggio sonoro*, а згодом в цю систему «вривається» чужорідне даному простору звучання симфонічного оркестру.

Різномасштабно досліджуючи символи в середньовічній європейській традиції, сучасний історик-медієвіст Мішель Пастуро пропонує, як видається, універсальну методологію щодо інтерпретації символу. Зокрема, він говорить про важливість диференціації при роботі із символом на загальновідоме, типове, самоочевидне та випадкове, нетрадиційне. Дана пара – ціле/відхилення – і утворює головну аналітичну одиницю при роботі культуролога із символом: «Відхилення від звичаю чи норми дозволяє задіяти „експоненціальну” символічну логіку, котру антропологи іноді називають „стихійною” і зміст якої полягає в тому, що діючі всередині неї закономірності і прийоми порушуються, виводячи на наступний, більш високий рівень. <...> Таким чином, порушення внутрішньої послідовності, ритму чи логіки тексту часто використовується для того, щоб ввести символ. Деякі автори вміють віртуозно заволодіти увагою аудиторії, різко порушивши код або символічну систему, яку самі ж і вибудували і до якої поступово привчили слухача або читача» [8, с. 16–17].

Таким чином, оркестровий супровід не лише зображає персонажів, чи коментує події – він стає тим невидимим, але **чутним** міфологічним Фатумом, що керує долями персонажів фільму.

Не зважаючи на прагнення документальності, «La terra trema» народжує особливий художній вимір: у фільмі реальність не фіксується, а створюється шляхом залучення глядача до міфологічної свідомості персонажів. Введенням оркестру в звукову доріжку фільму, Вісконті порушує не тільки сформований вимір стрічки, але й основні засади неореалізму. Ліза Розен зазначає: «Коли має домінувати реалізм, Вісконті й далі продовжують цікавити драма та якості форми. „La terra trema” – це не дисертація неореалізму, це шедевр форми» [15].

1. Богемский Г. Д., Потапова З. М. Значение слова «Неореализм (направление в итал. кино и лит-ре)» в Большой Советской Энциклопедии. URL: <http://bse.sci-lib.com/article081160.html> (дата звернення: 06.03.2017).
2. Висконти о Висконти/Предисл. В. Божовича. М.: Радуга, 1990. 445 с.;
3. Догма 95. URL: http://art-house.at.ua/publ/specproject/dogme95/dogma_95/7-1-0-90 (дата звернення: 06.03.2017).
4. Земля дрожит. Реж. Лукино Висконти. Италия, 1948. URL: <http://www.kinokivi.com/movies/16749> (дата звернення: 06.03.2017).
5. Зоркая Н. Ничто не утешает лучше музыки. Музыкальная жизнь, 2007, №1. С. 33–36.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.;
7. Панасюк В. Ю. Опера в українській та російській культурі XIX–XX століття: інтелектуальний аспект. К., 2001. 187 с.
8. Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. Пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб.: «Александрия», 2012. 448 с., илл.;
9. Элиаде М. Аспекты мифа/Пер. с фр. В. П. Большакова. 4-е изд. М.: Академический Проект, 2010. 251 с.;
10. Bacon H. *Visconti: Explorations of beauty and decay*. Cambridge university press. 1998. 285 pages.
11. Bellini V. *La Sonnambula. An Opera in Two Acts for Soli, Chorus and Orchestra with Italian and English text. Vocal score*. Kalmus. K06809.
12. Lunghi F. L. *La Musica e il Neo-realismo. Bianco e Nero. Centro sperimentale di cinematografia*, 1950. Numero 5–6. P. 56–60.
13. Monelle R. *Music and Letters*. Oxford University Press, 1994. N75 (2). P. 297–298.
14. Polito A. *Luchino Visconti e il Paesaggio Sonoro. Wagner, Verdi e il Cinema. Piccolo Manuale per Sopravvivere alle Colonne Sonore*. Firenze, 2006. P. 6–12.
15. Rosen L. *Sound and Temporality: Voice - over in Visconti's La Terra Trema*. URL: http://www.luchinvisconti.net/visconti_al/visconti_sound.htm (дата звернення 06.03.2017).
16. Schafer R. Murray. *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*. Barandol Music Limited/Scarborough, Ontario; Associated Music Publishers, Inc./New York, 1969. 67 pages.

Островський Олександр. «La terra trema» («Земля тремтить») **Лукіно Вісконті:** звук як міфологічний простір. В статті зроблено спробу диференціації звукових пластів стрічки Лукіно Вісконті «La terra trema» («Земля тремтить») та осмислення їх у загальній композиційній будові фільму. Пропонується інтерпретація звукового простору стрічки через звернення до «міфу» як категорії художнього мислення Вісконті.

Ключові слова: Л. Вісконті, «La terra trema», неореалізм, міф, *paesaggio sonoro*, *diegetic music*.

Островский Александр. «La terra trema» («Земля дрожит») **Лукино Висконти:** звук как мифологическое пространство. В статье сделана попытка дифференциации звуковых пластов ленты Лукино Висконти «La terra trema» («Земля дрожит») и осмысление их в общем композиционном строении фильма. Предлагается интерпретация звукового пространства ленты через обращение к «мифу» как категории художественного мышления Висконти.

Ключевые слова: Л. Висконти, «La terra trema», неореализм, миф, *paesaggio sonoro*, *diegetic music*.

Ostrovskyi Oleksandr. «La Terra Trema» («The Earth Trembles») by **Luchino Visconti:** sound as a mythological space. The article attempts to differentiate audio layers in Luchino Visconti's film «La Terra Trema» («The Earth Trembles») and explore their significance in the general compositional structure of the film. It is proposed the interpretation of sound space of the film through appeal to the myth as a category of Visconti's artistic mentality.

Key words: L. Visconti, «La terra trema», neorealism, myth, *paesaggio sonoro*, *diegetic music*.