

УДК 782.1:7.035(430)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327878

РОЩЕНКО О. Г.

Рощенко Олена Георгіївна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roshenko@gmail.com

© Рощенко О. Г., 2025

«ЛЕТЮЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦЬ» РІХАРДА ВАГНЕРА: СТРОКАТА КАЗКА СНОВИДІНЬ І МАНДРІВ

Вивчення першої реформаторської опери Р. Вагнера «*Der Fliegende Hollander*» (1841/1842) з позицій відображення в ній жанрових ознак мистецької казки доби романтизму потребує задіяння філософсько-естетичних концепцій, в контексті яких визрівали ті художні явища, що утворюють *матеріал дослідження* у цій науковій праці. Досягнення *мети і завдань дослідження* потребувало спирання, по-перше, на вчення «трансцендентальних філософів» про «твір мистецтва майбутнього» як вірець «нового міфу», відтвореного у вигляді «енциклопедії-хаосу у фрагментарній формі арабески» (О. Рощенко), а по-друге, на теорію німецької мистецької казки, викладену у «Фрагментах» Новаліса і Ф. Шлегеля. Відводячи казці роль першооснови, від якої пішли інші мистецькі жанри, «трансцендентальні філософи» вважали її «канonom поезії». Парадигмальну роль відіграли жанрові ознаки *Kunstmärchen* в опері Р. Вагнера «*Der Fliegende Hollander*», одним із прообразів котрої постала «Історія про корабль-примару» В. Гауфа. Її вплив на музичну драму не обмежився сюжетними паралелями і спостерігається на рівні особливого типу драматургії (фрагментарна драматургія сновидінь, логіка розвитку дії за типом «строкатих аркушів»), ролі рамкового принципу (*Rahmenerzählung*) у «караванному» об'єднанні оповідей/розповідей про долю проклятого Капітана, примноженні засад епічної дії («оповідь в оповіді», «казка в казці»), впливах «літератури жахів» та «готичного» або містичного роману, розгорненні спільних міфологем (мандрів, сновидіння, прокляття, спокути; грішника, спокутника). Виявлення системи ознак *Kunstmärchen* в опері Вагнера обумовило доцільність її жанрового визначення як **строкаатої казки сновидінь і мандрів**. Буяння «темної фантазії», що її долає фінальне приєднання героя до рятівного спокою, дозволило виявити у «*Der Fliegende Hollander*» ознаки синтезу жанрових типів «опери жахів» та «опери спасіння», що набули християнського тлумачення. Взаємодія наведених жанрових типів дозволила визначити «*Der Fliegende Hollander*» як **«оперу жахів і спасіння»**.

Ключові слова: опера, романтизм, мистецька казка, енциклопедія-хаос, твір мистецтва майбутнього, фрагмент, драматургія.

Вступ. Опері Вагнера як втілення романтичної концепції *Gesamtkunstwerk* потребують вивчення з позицій відтворення впливів суміжних мистецтв та жанрів екстрамузичного походження, що визначили їх змістовно-структурні й драматургічні властивості. Актуальним завданням сучасного музикознавства постає встановлення, зокрема, ознак літературних жанрів у контексті певної музичної драми «байройтського генія», що обумовлюють саму її сутність. На зміст «*Der Fliegende*

Hollander» Вагнера вплинула німецька мистецька казка (Kunstmärchen) В. Гауфа «Історія про корабель-примару» — прообраз музичної драми, що певним чином визначив не лише її сюжетну лінію, але й жанрові і драматургічні властивості. Актуальність теми дослідження полягає у доцільності встановлення впливів Kunstmärchen та взаємодіючих з нею жанрів на змістотворення опери Вагнера як «енциклопедії-хаосу у фрагментарній формі арабески» [Рощенко, 2006, с. 9], завдяки чому уможлиблюється розпізнання художніх таємниць і загадок музично-драматичного шедевра.

Аналіз публікацій Вивчення музичних драм Вагнера з метою встановлення і мотивації властивих їм сюжетологічних, жанрових, інтонаційно-драматургічних процесів потребує звернення до широкого кола філософсько-художніх явищ. Праці «трансцендентальних філософів» про твір мистецтва майбутнього як взірць «нового міфу» вплинули на ряд вагнерівських ідей (зокрема Gesamtkunstwerk), теоретичних концепцій, викладених у програмних статтях «Die Kunst und Revolution» (1849), «Das Kunstwerk der Zukunft» (1850), «Oper und Drama» (1851), але й на саме розуміння опери як результату абсолютного синтезу.

Опера «Der Fliegende Hollander» має численні літературні прообрази. Один із них — мистецька казка (das Kunstmärchen), яка до часу завершення опери Вагнера пройшла декілька етапів розвитку упродовж понад сорок років. Kunstmärchen, як і deutsche Kunstlied, відповідає тяжінню німецьких романтиків до створення авторських творів на основі фольклорних жанрів. Тлумачення Kunstmärchen, сформоване у працях Новаліса і Ф. Шлегеля, вплинуло на сюжетні й драматургічні властивості першої роформаторської опери Вагнера.

Novalis — представник романтичного раціоналізму (Romantischer Rationalismus) [Bunia, 2013, s. 9] — у формі філософських фрагментів «Naturwissenschaftliche Studien» («Природничо-наукові штудії», 1798–1799) виклав теорію Kunstmärchen¹. „Naturwissenschaftliche Studien“ набули значення справжнього «Ideenparadis» («райський сад ідей») щодо формування концепції романтичної казки. Мистецька казка у розумінні Новаліса — створений «казковим поетом-провидцем майбутнього» універсальний художній твір, що об'єднує мистецтва і жанри, набуваючи парадигмальної ролі для романтичної творчості. «Казка є нібито каноном поезії. Все поетичне має бути казковим. Поет поклоняється випадковості», — проголосив Новаліс у Фрагменті 127. Випадковість, у його розумінні, є проявом чудесного і визначає дух казки, що має бути проявом абсолютної свободи творчості, вільної від зразковості: «Ніщо так не суперечить духу казки, як моральний фатум — зразковий порядок — у казці панує природна анархія. Абстрактний світ — світ фантазії — висновки про абстракцію щодо стану після смерті» (Фрагмент 120). У Фрагменті 131 романтичний мислитель з позицій «магічного ідеалізму» (Б. Шалагінов) уподібнив казку сновидінню, завдяки властивому їй незв'язному зв'язку: «Справжня казка, як і сновидіння, незв'язна — ансамбль дивовижних речей і пригод — наприклад, музична фантазія — гармонійна гама еолової арфи — сама природа. <...> казка — низка милих, цікавих дослідів — захоплива бесіда — свято» [Novalis, 2001, s. 503].

Парадоксальна єдність зв'язку і незв'язності вимагає від митця могутньої сили, здатної організувати «строкаті аркуші» фантазії в удаваний «альбом» як художню єдність. Тому «абсолютний, чудовий синтез часто утворює вісь казки або мету такої»

¹ Novalis — літературний псевдонім, який обрав Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg (1772–1801).

(Фрагмент 132). За Новалісом, «Казка вищого порядку виникає, коли до неї вноситься розум (композиція, значення тощо), що уживається з казковим духом. Казка може стати навіть корисною. Тон казки мінливий, але може бути й простий» (Фрагмент 131). Уведене Новалісом поняття «казка вищого порядку» відповідає *Kunstmärchen*, у якій ознаки логічної побудови й раціональної структури замасковані злетами творчої фантазії (як і у арабески в її новоміфологічному розумінні).

Аналогом поняття «казка вищого порядку» постало визначення Ф. Шлегеля «поетична казка»: у будь-який момент розвитку вона має бути безмежно фантастичною, розвиватися «у вільних і дивних комбінаціях і змішаннях думки, поетичної белетристики (*Dichten*) і дії». У «Критичних фрагментах» (1798) [Schlegel, 2017, s. 279] Ф. Шлегель пророчо передрікав визначальну роль казки, ознаки котрої мають проникнути в усі мистецькі жанри, серед котрих, вірогідно, могла опинитися і опера. Новоміфологічна плутанина — втілення «вигадливості натхнення» (Шлегель, Фрагменти, № 429) є суттю поетичної казки, правом автора на свавілля фантазії. Вигадливість об'єднує роман і казку, що «на кожному етапі становлення має бути новою і яскравою» [там само], оформленою у вигляді дивовижних фантастичних аркушів, химерних картин, «вінку або ланцюгу фрагментів» (Шлегель, Критичні фрагменти, № 112), «строкатого скупчення фантазій» (Шлегель, Критичні фрагменти, № 103).

Жанрові властивості мистецької казки та опери Вагнера потребували врахування тих положень «трансцендентальних філософів», що обумовлюють наближення *Kunstmärchen* до роману. Новаліс у «Фрагментах» підкреслював зв'язок між романом, історією, міфом і казкою: «Роман — це і є історія у вільній формі, немов би міфологія історії» [Novalis, 2001, s. 479]. Ф. Шлегель у «Фрагментах Атенеума» відзначав спільність між новелою, поетичною (тобто, мистецькою) казкою і романом, що мають бути «нескінченно вигадливими» і дивними, тобто, зацікавлювати уяву і зачарувати розум. Подібно до того, як новела має бути новою і вражаючою у всіх аспектах свого буття і розвитку, так і поетична казка, і особливо роман, мають бути нескінченно вигадливими <...>. Казку і роман об'єднує «сутність дивного, що полягає саме у вільних і дивних зв'язках і плутанині думок, поезії і дій» [Schlegel, 2017, p. 251].

Враховуючи роль впливу «літератури жахів» (*der Schauerliteratur*), зокрема, так званого «чорного роману» не лише на німецьку мистецьку казку, але й на оперу Вагнера, до статті введені положення щодо властивостей «готичної літератури» (*Gothic-Literatur*) [Klein, 2004, S. 1292] «чорного романтизму» («*die schwarze Romantik*») [Klein, 2005, S. 1], де домінує «темна фантазія» (*dunkle Phantasie*) — як і «темні» сторони людської натури (меланхолія, марення, жага смерті). Нонна Оксень відзначає взаємовпливи між романтизмом і готикою в літературі першої чверті XIX століття, спостережені у поглинанні «готики» романтизмом, перетворенні «надприродного на ідеалізм», атмосфери «страху і переживання на психологізм» [Оксень, 2011, с. 212], способу виразу «старовинного (середньовічного) і магічного (надприродного)» [там само, с. 213]. Тлумачення «готичного» як грані романтичного властиві і казці Гауфа, і опері Вагнера: стародавня історія про корабель-примару пов'язана з проявами готичного як способу виразу старовинного магічного змісту.

Важливу роль в усвідомленні загального змісту і структури мистецької казки мають спостереження Новаліса щодо відповідності її форми арабески сну: «Казка подібна сну, вона незв'язна», відтворює «абстрактний світ, світ снів»; «Усі казки — лише сон про рідний світ, який скрізь і ніде» [Novalis, 2001, p. 480]. Уподібнення казки сну як формі вищої свідомості визначає єдність фрагментів енциклопедії в «Історії» Гауфа і драматургії сновидінь в опері Вагнера.

Методологічне підґрунтя дослідження складають: *принцип історизму*, використання якого обумовлює аналіз досліджуваних явищ, виходячи зі змісту концепцій та термінів, властивих науковій думці відповідної доби; *порівняльний аналіз*, націлений на встановлення рівнів взаємодії між такими жанровими явищами як німецька романтична мистецька казка і опера Вагнера; *аналіз інтонаційної драматургії*, що дозволив встановити специфіку драматургії сновидінь в опері Вагнера; *енциклопедичний аналіз*, націлений на розкриття «зв'язків музичного твору з позамузичними типами мислення з метою виявлення процесів жанро-, формо- і смислоутворення» [Рощенко, 2006, с. 4], призначений у даній родоті для встановлення кола літературних впливів, спостережених в оперній драматургії «Der Fliegende Hollander» Вагнера як строкатої казки сновидінь і мандрів.

Мета статті — на основі аналізу філософсько-художнього контексту німецького романтизму 1795–1848 років встановити жанрові ознаки мистецької казки в опері Піхарда Вагнера «Der Fliegende Hollander».

Наукова новизна дослідження. Вперше у музикознавстві в опері Р. Вагнера «Летючий Голландець» виявлено систему ознак німецької романтичної мистецької казки (Kunstmärchen), встановлених на сюжетному й драматургічному рівнях оформлення музично-драматичної концепції.

Результати дослідження. «Летючий Голландець» Вагнера має конкретний казковий прообраз — «Die Geschichte von dem Gespensterschiff» («Історія про корабель-примару») Вільгельма Гауфа (Wilhelm Hauff, 1802–1827), що входить до надрукованого за рік до смерті 25-річного автора «Mährchen-Almanach auf das Jahr 1826, für Söhne und Töchter gebildeter Stände» («Альманах казок на 1826 рік, для синів і дочок освічених класів») [Hauff, 2023, s. 1]. Вміщене у назву збірки авторське визначення *казка* позбавляє письменника необхідності дублювати його у кожній складовій циклу. В Альманасі з шести казок, об'єднаних у «караван» («Die Caravane»), чотири трактовані як «історії». Окрім «Die Geschichte von dem Gespensterschiff», це «Die Geschichte von Kalif Storch» («Історія про Каліфа Лелеку»), «Die Geschichte von der abgehauenen Hand» («Історія про відрубану руку»), «Die Geschichte von dem kleinen Muck» («Історія про маленького Мука»). «Die Errettung Fatmes» («Порятунок Фатьме») авторського жанрового визначення не має. Лише одна з оповідей Альманаху визначена автором як казка — «Das Märchen vom falschen Prinzen» («Казка про фальшивого принца»), вміщена наприкінці циклу.

Аналіз авторських жанрових визначень доводить, що письменник спирався на характерну для німецької Kunstmärchen традицію взаємодії казки, історії або мудрої історії (die Geschichte oder weise Geschichten) і фантастичної оповіді (phantastische Erzählungen) як таких, що належать до одного жанрового кола [Apel, 1987, s. 220]. Традиція тлумачення «мудрої історії» та «фантастичної оповіді» як видів викладення сюжету мистецької казки успадкована молодим письменником від попередників, серед яких Людвіг Тік (Ludwig Tieck) — автор знаменитого «Кота у чоботях», 1897; Клеменс Брентано (Clemens Brentano, псевдонім Achim von Arnim) — автор «Italienische Märchen» (1805–1811) і «Die Mährchen vom Rhein» (1810–1812); Адальберт фон Шаміссо (Adalbert von Chamisso, 1781–1838), герой художньої казки якого «Peter Schlemihls wundersame Geschichte» (1813) набув значення одного із символів романтизму; Е. Т. А. Гофман (E. T. A. Hoffmann, 1776–1822), чия літературна творчість відзначена взаємодією мистецької казки, новели, сатири, містерії.

Художня казка у творчості В. Гауфа увібрала досягнення письменників єнського періоду історії німецького романтизму (1795–1805, Л. Тік, Новаліс) та першого

20-річчя в історії гейдельберзького романтизму (1806–1848), що презентують видатні збирачі фольклорних німецьких казок А. фон Арнім і Клеменс Брентано («Чарівний ріг хлопчика», 1805–1906) та брати Грімм («Дитячі і сімейні казки», 1812–1814, вийшли друком у 1822 р.). Якщо єнський романтизм набув значення вищої точки (einen Höhepunkt) в історії Kunstmärchen, то гейдельберзький постав як «золотий вік» її розвитку. Етап в історії Kunstmärchen, пов'язаний з творчістю В. Гауфа, має суперечливе значення у розвитку німецької літератури: захоплення романтичною виключністю образів не означало заборону опису реалістичних подій, іронії над романтичним героєм та самоіронії (як у Г. Гейне, який вважав себе «останнім романтиком»).

Серед ознак, що відрізняють народні казки (Volksmärchen) від казок мистецьких (Kunstmärchen) — чітко ідентифікований автор, тлумачення оповідних структур, диференціація дива й реальності у змісті (Wunderbare und Wirklichkeit [Apel, 1987, s. 217]), наявність/відсутність жанрових властивостей роману, що обумовило виникнення такого різновиду мистецької казки як Märchenroman (казковий роман, казка-роман).

Опера Вагнера, створена на основі казкової історії Гауфа, перетворюється на музичний роман (Märchenroman) із фантастичними оповідями, казковим типом незв'язного зв'язку, «плутаниною думок» за типом сновидіння.

Від літературного прообразу у музичній драмі залишаються лише «портрети» корабля-примари (мертвий сон проклятого корабля вдень, пекельне безумство вночі) та оповідь грішного капітана про передісторію подій. Опера як музичний роман про жертвоне кохання, ціною якого визволяється і повертається до Бога страждення демонічна особистість, — приклад такого типу співвідношення літературного першоджерела і драми, коли при мінімумі сюжетних паралелей опукло проявляється жанрова та змістовна спільність, обумовлена розгорненням типових міфологем-ідей і міфологем-образів. У мистецькій казці Гауфа як подібні оповідальні структури постають історія і фантастична оповідь; Вагнер надає функції казкової оповіді групі вокальних жанрів (арія, балада, аріозо, пісня, каватина).

Через жанровий вплив фантастичної оповіді у мистецьких казках Гауфа виявляються ознаки літератури жахів (der Schauerliteratur) — «готичної літератури» (Gothic-Literatur) [Klein, 2004, s. 1291], «чорного романтизму» (die schwarze Romantik) [Klein, 2005, s. 181], де домінує «темна фантазія» (dunkle Phantasie), як і «темні» сторони людської натури (меланхолія, марення, жага смерті). Властиві творах Л. Тіка («Блондин Екберт», «Руненберг»), Е. Т. А. Гофмана («Піщаний чоловік») ознаки «чорного романтизму» спостерігаються і в мистецьких казках В. Гауфа. В історії про корабель-примару ознаки літератури страху (die Literatur der Angst) містяться у розділах, де відтворені жахи буття «мертвої команди» корабля-примари та її проклятого Капітана. «Об'єктивна» фіксація деталей «жахливих подій» лише посилює загальну атмосферу жаху, властиву «Історії про корабель-примару».

Якщо у літературній казці впливи «чорного романтизму» мають прояв лише у другій половині, то в опері — в усіх сценах, де йдеться про долю проклятого Капітана. Опера постає як музичний аналог роману таємниці і жахиття, «готичного» або «магічного» роману [Оксень, 2011, с. 213] першої чверті XIX століття. Буання «темної фантазії», яку долає фінальне приєднання героїв до рятівного спокою, дозволяє виявити у «Der Fliegende Hollander» ознаки синтезу жанрових типів «опери жахів» та «опери спасіння», що набули християнського тлумачення. У підсумку доцільно

¹ Жанрові ознаки «опери спасіння» спостерігаються і в інших операх Р. Вагнера 1840-х років — «Tannhäuser» та «Lohengrin».

«Караван казок» набуває ознак новоміфологічної енциклопедії-хаосу [Рощенко, 2006, с. 9], викладеної у вигляді альманаху і оформленої як «ланцюг або вінок фрагментів» (Ф. Шлегель, Критичні фрагменти, №112) [Schlegel, 2017, S. 259].

Пророчі властивості універсального витвору мистецтва майбутнього втілені в романтичній інтерпретації мистецьких казок — строкатому хаосі дивним чином організованих фрагментів фантастичного буття. Штучно імітовані «непослідовність», «свавілля», «загальна анархія», незв'язність, «плутанина» — властивості творчого хаосу — панують у мистецькій казці, де все має бути чудовим, загадковим, незв'язним, одухотвореним, різноманітним у відтворенні химерного, непостійного, строкатого світу; відтворюючи строкату єдність нез'єданого, казка має втілити сутність того дивного, що народжується, завдяки вільним зв'язкам між плутаниною думок, поезією і дією. «Рамковий принцип», вміщення «казки в казку» сприяють зміцненню цілого, дбайливо структурованого із нібито випадково поєднаних фрагментів (анотації майбутнього сюжету в межах попередньої казки; включення історій, що змінюють одна одну, до єдиної нескінченної казки).

Вплив ознак казки сновидінь і мандрів на концепцію вагнерівського «Der Fliegende Holländer» виявляється не лише на сюжетному рівні, але й у тлумаченні опери як «нового міфу», породженого химеричною фантазією. З вцілілих quasi-розкиданих фрагментів — строкатих аркушів романтичний автор утворює фрагментарно організовану енциклопедію-хаос, характерну для живопису (офорт у творчості Гойї), літератури (романи Гофмана «Крейслеріана. Фантазії в манері Калло», 1810; «Життєва філософія кота Мура разом з фрагментами біографії капельмейстера Йоганнеса Крейслера, випадково знайденими серед аркушів макулатури», 1819, 1821), поезії (вірші у вигляді присвят «До альбому...»), музики (фортепіанні цикли «Строкаті сторінки», «Альбом для юнацтва» Шумана).

Альманах казок В. Гауфа підпорядкований законам драматургії сновидінь (синтез зв'язку й незв'язності). Лише «рама» казки не пов'язана зі сновидіннями, що визначають зміст центральної її частини. Денна «мертва тиша» (статуарна версія міфологеми сон-смерть) змінюється пробудженням — нічною вакханалією (дієве розгорнення міфологеми сон-смерть). У вінку/ланцюгу фрагментів — історій-сновидінь — метаморфози руйнівного прояву сну-смерті перемежуються з відтворенням його нерухомого варіанту. Поради мудрої вченої людини — поворотний пункт у драматургії казки сновидінь: звідси розвиток історії спрямовується до фіналу (подолання фатального сну). Закінченням «каравану» історій-снів і центральної частини казки стає оповідь Капітана про таємницю проклятого корабля. Характерним є вертикальне накладення сну-дії («пробудження» несамоовитої мертвої команди на тлі нічної картини моря) та сну-спокою (неприродний сон-марення, що оповиває незваних «гостей» корабля-примари). Контрапунктичне накладення сновидінь різного типу постає як втілення принципу паралельного розвитку контрастних дій (монтажна драматургія).

У казці Гауфа сон — вияв як індивідуального міфу (міфу індивідууму), так і колективного несвідомого, набуваючи значення аналогу міфотворчості як такої. Сновидіння в обох формах — вираз «геніального несвідомого», взірць художньої творчості (Шлегель, «Фрагменти», № 209) [Schlegel, 2017, S. 312]. Прикладом сновидіння як індивідуального несвідомого слід вважати оповідь про важкий сон-марення «прибульців», які чекали спасіння від бурі на кораблі-примарі. З втіленням сну як колективного несвідомого слід пов'язати сцену нічного пробудження і денного тор-

пору проклятих мерців. Сон як міф індивідууму розгортається на тлі сновидіння як міфу колективного.

Відтворення в опері ознак сновидіння дозволяє розглядати «Летючого Голландця» в контексті романтичної поетики строкатої казки, геніального несвідомого, поданого в індивідуальній і колективній формах. Наскрізна дія (*durchkomponierung*) взаємодіє із фрагментарною (драматургією сновидінь).

Подібно «строкатим аркушам» співвідносяться сцени прибуття до пустинного берегу «земного» і примарного кораблів (№2, *Introduktion*). Немов «аркуші з альбому», одна за одною звучать фрази Пісні Рульового (*Steersmann*), перерваної «на середині речення» одержимістю фантастичних сновидінь, що переборюють тверезу свідомість керманича «земного» корабля. Сновидіння напливають на героя унаслідок наближення корабля-примари — винуватця неподоланого сну. В інструментальній постлюдії (завершує вступ до першого акту) Вагнер втілює ознаки драматургії сновидінь у сценічному часі-просторі опери. Згідно авторській ремарці, постлюдія відображає стан Рульового, який бореться зі сном, що підкорює його свідомість. Отже, сценічна дія опери розпочинається сценою занурення у сновидіння, що розривають зв'язок із реальністю.

В основі постлюдії сновидінь — чергування лаконічних музичних смислообразів: бурі (тремоло в оркестрі на тлі зменшеного секстакорду, хроматичні «падіння» і підйоми), крику моряків (трихорд *marcato*, спрямований вниз), томління (інтонація «зітхання»). Подібним чином в думках людини, яка знаходиться на межі сну і неспання, наче химери, проносяться спогади-видіння недавнього минулого. У фантазійній постлюдії сон втілений у «хаотичній» формі арабески, фрагментарній драматургії: «строкаті сторінки» передають хід «вкрай незв'язних думок» (як писав Гофман у «Крейслеріані»). Для драматургії сновидінь значною є роль пауз під ферматами: свідомість, оповита туманом сну, характеризується уповільненням реакцій на зовнішні події, розосередженням уваги. Посилені ферматами паузи — репрезентанти спокою, мовчання, тиші, невіддільних від сну.

Два куплети Пісні Рульового розділені оркестровою інтерлюдією, що відображає поступове занурення героя в сон («сон все більше долає його» — авторська ремарка). Інтерлюдія (мініатюрна фантазія-мрія, заснована на фрагментарній драматургії і логіці арабески) варіативна по відношенню до постлюдії, про що свідчить, зокрема, масштабна компресія.

У другому куплеті Пісні сон стає непереборним (крещендування прийомів драматургії сновидінь: подальша фрагментаризація вокально-пісенного матеріалу, його витіснення фантазійно-оркестровим тематизмом). Пропуски словесних та інтонаційних фрагментів обумовлені показом процесу засинання героя, коли сон і реальність змішуються, а дійсність сприймається як переривчаста. Масштабне зростання оркестрових фантазійних розділів немов заміщає «втрачені» вокальні фрагменти: вторгнення сновидінь обумовлює розширення зони безмовності, сну-спокою героя. Поступове витіснення й остаточне поглинання фрагментів Пісні оркестровими арабесками утворюють перемогу сну над неспанням, фантазії над реальністю.

В авторській ремарці наприкінці другого куплету Пісні зазначено: Рульовий «нарешті засинає». Інструментальна фантазія-сон набуває значення музично-сценічного втілення сну Рульового про прибуття корабля-примари. Сон перетворюється на фантастичну дійсність, дійсність — на казковий сон. Сцена прибуття корабля-примари (матеріалізоване сновидіння) набуває рис фрагментарної форми арабески,

оркестрової фантазії, що, як «рама», обрамлює Пісню, витісняючи вокальне начало: сновидіння долають реальність.

Риси наскрізної драматургії у взаємодії з фрагментарністю притаманні початку Фіналу першої дії. Проникнення в оркестровий вступ інтонацій фантазії-сновидіння і Пісні Рульового надає Фіналу першої дії ознак синтетичної репризи. Оркестрова постлюдія, що увінчує перший акт, інтонаційно співвідноситься з інструментальними фантазіями-сновидіннями Інтродукції. Інтонаційна арка обіймає перший акт опери. Фрагментарно організовані інструментальні арабески завершують першу дію: фантазіям-сновидінням притаманні обрамлювальна і підсумкова функції в оперній драматургії.

Як і в казці В. Гауфа, у першій дії опери взаємодіють тлумачення сновидіння як колективного несвідомого й індивідуального міфів, що накладаються одне на одне, об'єднуються в геніальному несвідомому. Контрапункт індивідуального і колективного сновидіння властивий сцені безмовного прибуття корабля-примари (ремарка: «мовчки ... примарний екіпаж... прибирає вітрила»). Належність Рульового до числа репрезентантів міфологеми сну в її індивідуальному тлумаченні надає особливої значущості герою третього плану. Сновидіння-мана, що підкорила «земного» моряка, протікає одночасно з діями героїв його сну — моряків корабля-примари, які перебувають у стані сну-смерті. Музика оркестрової фантазії об'єднує подану сценічно паралельну течію сновидіння. Сон моряків Даланда під час прибуття корабля-примари дає змогу тлумачити їх як хибних (удаваних) героїв казки (засинаючи, вони не витримують випробування сном-маревом). На завершення Арії Блукача, коли звучить хорова репліка моряків корабля-примари — його нонперсоніфікованих двійників, які благають про вічний спокій-смерть («Ewige Vernichtung»), — знову відбувається накладання індивідуальної та колективної форм казкового сну.

Друга дія — торжество сну як індивідуального міфу: коло репрезентантів міфологеми сновидіння розширюється (до її розгорнення долучаються Сента та її «земний» наречений Ерік). У першому акті сон є способом «вимкнення» героя з процесу розвитку дії-сновидіння, у другому — герої долучаються до споглядання сновидіння, входячи до часу-простору, у котрому поєднується минуле і майбутнє. Як спостерігачі чужих сновидіння постають Даланд, Марта, прялі. До фантастичного забарвлення сновидіння, насичених «готичними жахами», у другій дії додається лірична і провіденційна складові. Поруч із домінуванням індивідуального міфу тут помітні прояви міфу колективного: прялі, налякані одкровеннями Сенти, постають слухачками її баладної розповіді про фантастичне перетворення проклятого Блукача, розповіді Еріка про віщий сон. Драматургія сновидіння, розгортаючись спільно з міфологемою споглядання, поширюється на Баладу Сенти (№7), Аріозо Еріка (розповідь про віщий сон з №8), сцену зустрічі Страждальця і Сенти (№9, Scena).

Єдина актуальна дійсність, у якій перебуває Сента, «занурена» в портрет Блукача, пов'язує її незримими нитками з оригіналом портрету. Екзальтовані сновидіння героїні викликані мріями про її рятівну участь у долі демонічного Капітана. Нескінченне споглядання портрету Страждальця дарує надію на можливість порятунку жахливого мореплавця і здійснення власної місії. Перша кульмінація драматургії сновидіння у другій дії — Балада Сенти (№7), осередок жанрових, сюжетних, драматургічних процесів опери, «оповідь у оповіді», що повертає дію до царини передісторії. У Баладі як індивідуальному міфі-сновидінні зливаються минуле (драма прокляття), теперішнє (драма очікування) та майбутнє (драма спасіння). Чіткість баладної структури взаємодіє з ознаками драматургії сновидіння (лейтмотив кличу Голландця,

лейтобраз хвилі, прийоми паузування, що відокремлюють/пов'язують фрагменти, створюючи ілюзію зупинки дії).

Після молитви до провидіння (баладної післямови) Сента остаточно втрачає зв'язок із реальним світом, не помічаючи ані жаху, в який занурилася тих, хто її оточує, ані приходу Еріка, ані спроби Марти повернути дівчину до дійсності («Сента залишалася в тому самому стані і нічого не чула, ніби прокидаючись...» — вагнерівська ремарка). Тлумачення Балади в аспекті драматургії сновидінь дає змогу розуміти як утілення романтичної теорії казки й Увертюру — симфонічний варіант розповіді Сенти. Увертюра й Балада набувають значення стислого викладу оперних подій музичної казки сновидінь і мандрів.

Аріозо-розповідь Еріка про віщий сон (фінал Дуету Еріка і Сенти) — чергова казка в казці, індивідуальний міф-сновидіння, що охоплює героя попри його «земну» приналежність. Упродовж розповіді Сента занурюється «в магнетичний сон, їй начебто сниться все, про що розповідає Ерік» (вагнерівська ремарка). Проведення лейтмотиву кличу Голландця сприяє інтонаційній ідентифікації чужинця й оригіналу портрета, відміряють етапи пророчого бачення майбутньої долі героїні. Паузи в розповіді Еріка «заповнюють» запитання-доповнення Сенти. Риси сновидницької драматургії уможливають тлумачення розповіді Еріка як фантазії-арабески. Завершення Дуету також підпорядковане логіці драматургії сновидінь: «Сента після спалаху натхнення занурюється в замисленість, спрямувавши погляд на портрет» (ремарка). Стан споглядання також передається через прийоми драматургії сновидінь (паузування, фрагментарність, введення лейтмотиву кличу, ремінісценції молитви Сенти до провидіння). Спогляданню і сновидінню властиві ознаки фрагментарної драматургії.

Закінчення розповіді про сновидіння збігається із вторгненням сновидіння-дії — появи оригіналу портрету на порозі будинку Сенти (*Sostenuto-Lento*). Сцена *Liebesblick* (№9, Scene) відбувається немов у сновидінні: Блукач з'являється перед Сентою із глибин її снів. Оркестрова прелюдія, протягом котрої, за ремаркою Вагнера, Сента «як скам'яніла, стоїть, не відриваючи очей від Моряка»¹, вирішена як сцена споглядання. До мовчазного сну-споглядання підключається Блукач, упізнаючи в Сенті Ангела-Спасителя, що з'являвся йому у видіннях (сновидіннях). Стан сновидіння-споглядання не переривається під час сольних реплік Блукача і Спасительниці, як і Арії Даланда («Моряк і Сента... залишаються в тому самому положенні, пильно дивлячись один на одного», — авторська ремарка). Введення композиторських коментарів сполучається із вторгненням до фрагментарної драматургії лейтмотиву долі (речитації на тоні *d*). Час сприймається героями по-різному. Для Даланда час рухається зі швидкістю, наближеною до реальної дії. Для Блукача і Спокутниці, призначених один одному, їхня зустріч — зупинена мить, у котрій відображено вічність, сновидіння, невіддільне від дійсності. У мовчанні героїв відбите невимовне.

Кульмінація любовного сновидіння-споглядання — Дует Блукача і Сенти (з №11), сновидців, які не відокремлюють реальність від мрії і сну («wie ichs geträumt seit bangen Ewigkeiten» / «як я мріяв цілу вічність»; «Mein Traum sprach wahr!» / «Моя мрія здійснилась!» — репліки з партії Голландця; «Versank ich jetzt in wunderbare Träumen?» / «Невже я зараз поринаю в дивовижні сни?» — початкова фраза партії Сенти). Діва бачить у Чужинці оригінал портрету; для Страждальця Діва подібна образу, що з'являвся йому під час морських мандрів («spricht dieses Mädchen's Bild zu mir»). У сцені сновидіння-споглядання взаємодіють міфологеми кохання, томління, спа-

¹ Скам'яніння — форма казкового сну.

сіння-блага, вірності, долі-смерті. Стан «Sehnsucht» (томління) невіддільний від «Heil» — спасіння-блага («Die Sehnsucht ist es nachdem Heil» /«томління слідує за спасінням»), вічної вірності («ew'ge Treue», «die True bis zum Tod» /«вірність до смерті»). Єдність кохання і долі-смерті — передумова розгорнення міфологеми Liebestod. Інтенаційні комплекси любовного впізнавання — лейтмотиви кличу, поневірянь (Agitato), долі, спокути.

У Дуеті впізнавання поступово долаються ознаки драматургії сновидінь (в Allegro molto усуваються паузи, що символізують мовчання і сприяють фрагментаризації музичної дії), відбувається прорив із тенет сну до реальності.

У третій дії сновидіння представлено кризь призму взаємодії індивідуального і колективного міфів — форм втілення геніального несвідомого. У першій половині масштабної трихорної сцени №13 (її учасники — норвезькі моряки, дівчата, мертва команда Чорного Капітана) корабель-примара постає як лякаюче безлюдний і мертво мовчазний. Важким і непорушним є сон проклятих моряків, старим і темним — їхній корабель. Міфологема-образ корабля-примари напочатку сцени відповідає її статуарному втіленню в казці Гауфа. Мовчання — відповідь моряків корабля-примари живим, що волають до них. Як і в першій дії, риси фрагментарної драматургії виявляються у чергуванні пісенного матеріалу (хорові партії) та фантазійно-сновидницького інтонаційного комплексу в оркестрі.

Пробудження моряків корабля Чорного Капітана означає перехід до активно-дієвого розгорнення міфологеми сну-смерті. Оркестрово-хорова фантазія ґрунтується на тематизмі драматургії сновидінь (лейтмотиви кличу, хвилі, томління, лейтгармонії зменшеного септаккорду), прийомах паузування. Перед очима норвезьких моряків немов би розгортаються картини сновидіння з Sagenmotiv про Летючого Голландця. Подвійне сновидіння — сон-смерть, що його переживає команда Капітана-Блукача, і сон-мана, у котрий занурюються моряки корабля Даланда, у синтетичній репризі набуває ознак пісенного змагання — «подвійної пісні», контрапункту хорів «земних» і «примарних» моряків. Принцип чергування фрагментів оркестрового сновидіння-фантазії і пісенних зворотів знаходить розгорнуте втілення. В оркестровій фантазії-постлюдії (віدображає стрімкий перехід від посилення «бурі і шуму, очевидно, нечистої сили» до «гробового мовчання» і темряви на примарному кораблі) панують інтонаційні ознаки драматургії сновидінь.

Від першого акту до третього фантазійно-сновидницьке начало крещендує. У Фіналі третього акту (№5, Cavatina und Finale) індивідуальні міфи-сни «караванно» йдуть один за одним. Каватина Еріка — ідилічний сон-мрія, казка про вірне земне кохання, колись обіцяне Сентою. Індивідуальний міф у викладенні Голландця (оповідь про таємницю героя) — «казка в казці», подана наприкінці фантастичної оперної історії про корабель-примару (її прообраз — оповідь Капітана з казки Гауфа). Хоча Вагнер не визначає останнє сольне висловлювання Голландця як оповідь, його розташування, тип викладу, драматургічні функції, тип змісту подібні до оповідей з наступних опер «музиканта міфу». Вже у «Голландці» остання оповідь — спосіб «згорнення» сценічного часу-простору; момент виходу в понадчасовий сценічний простір, що передбачає своєрідне «розтягування» оперного часу, його перетворення на «час спогадів», актуалізований у розв'язці. У підсумку утворюється «часова вертикаль», аналогічна моменту, сполученому із вічністю, «міфу в міфі», «казці у казці». Наявність рис драматургії сновидінь (відповідні лейтмотиви, паузування, фрагментарність) уможливорює тлумачення «останнього слова» Блукача як сповіді-фантазії.

Оркестрова постлюдія-вознесіння на завершення опери містить комплекс ознак драматургії сновидінь. Стрімка загибель багатостраждального корабля, по-смертне вознесіння Блукача і Спокутниці — етапи фінального злиття в геніальному несвідомому колективного і індивідуального міфів завершують строкату **оперну казку сновидінь і мандрів**.

Висновки та перспективи дослідження. Встановлено спільні ознаки організації казки В. Гауфа та опери Р. Вагнера як художніх цілісностей на основі застосування прийомів сполучення в межах удаваного «альбому» епізодів казкової дії за принципом незв'язного зв'язку, «каравану» «строкатих аркушів», взаємодії ознак фрагментарної і наскрізної драматургії. Виявлено різновиди розгорнення міфологеми сновидіння в активно-дієвому, статуарно-статичному проявах, формах індивідуального і колективного міфів, поданих у вигляді вертикального монтажу. Принцип *eine Rahmenerzählung* («рамковий наратив» або «рамкове оповідання») в оперній драматургії «Летючого Голландця» сприяє «караванному» об'єднанню фантастичних оповідей про минуле і майбутнє проклятого Капітана, що веде к подвоєнню/примноженню за-сад епічної дії («оповідь в оповіді», «казка у казці», «міф у міфі», «роман у романі»). Вагнер пов'язав оповідну функцію в оперній драматургії з такими вокальними жанрами як арія, балада, аріозо, каватина. Ознаки драматургії сновидінь в оперному часі-просторі досягаються, завдяки музичним темам-символам (лейтмотиви кличу, хвилі, томління, лейтгармонія зменшеного септаккорду), фрагментаризації музичної тканини шляхом уведення прийому паузування, що символізує мовчання.

Перспективи подальшого дослідження полягають у можливості використання енциклопедичного методу аналізу з метою встановлення системних зв'язків опер Вагнера (як і творів інших жанрів та авторів) із філософсько-художнім контекстом романтизму на основі врахування концепції «трансцендентальних філософів» щодо тлумачення художнього твору «мистецтва майбутнього» як «нового міфу», «енциклопедії-хаосу в універсальній фрагментарній формі арабески» (О. Рощенко), в хаокосмосі якого взаємодіють мистецтва, науки, жанри, норми і форми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Оксень Н. А. «Франкенштейн» Мері Шеллі: взаємодія готичного і романтичного в романі. *Вісник Житомирського державного університету* : зб. ст. Житомир, 2011. Вип. 60. *Філологічні науки*. С. 212–217.
2. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства / спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 40 с.
3. Шалагінов Б. Б. «Магічний ідеалізм» Новалиса: спроба реконструкції. *Наукові записки НаУКМА*: зб. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». 2011. Т. 124. *Філологічні науки*. С. 77–88.
4. Apel Friedmar. *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. Carl Winter, Heidelberg 1987. 307 s.
5. Barth Johannes. Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannteste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs «Geschichte von dem Gespensterschiff». *Fabula*. 1994. Bd. 35. Heft 3/4. S. 310–315.
6. Bunia Remigius. *Romantischer Rationalismus. Zu Wissenschaft, Politik und Religion bei Novalis*. Schöningh, Paderborn, 2013. 227 s.

7. Hauff Wilhelm. Märchen-Almanach auf das Jahr 1826. Herausgeber: Culturea (23. Februar 2023). Taschenbuch. 94 s.
8. Jäggi Andreas. Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Bern, 1994. 287 S.
9. Klein Jürgen. Schauergeschichte, Schauerroman. *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin, New York, 2004. Band 11. S. 1290–1296.
10. Klein Jürgen. Schwarze Romantik. Peter Lang, Bern-Frankfurt-New York, 2005. 294 s.
11. Lovecraft H. P. Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995. (Englische Originalausgabe: Supernatural Horror in Literature). 153 s.
12. Novalis. Gedichte und Prosa. Novalis Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Herbert Uerlings. Düsseldorf; Zürich: Artemis& Winkler, 2001. 590 s.
13. Friedrich Schlegel-Handbuch / Ed. J. Endres. J. B. Metzler. Stuttgart, 2017. 377 s..

REFERENCES

1. Oksen, N. A. (2011). «Frankenshtein» Meri Shelli: vzaïemodiiia hotychnoho i romantychnoho v romani [‘Frankenstein by Mary Shelley: Interaction of the Gothic and Romantic in the novel’]. In: *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu [Herald of Zhytomyr State University]*. 2011. Issue 60. *Filolohichni nauky [Philological sciences]*. P. 212–217 [in Ukrainian].
2. Roschenko, O. G. (2006). Dialektyka mifolohemy i nova mifolohiia muzychnoho romantyzmu [Dialectic of mythologeme and new mythology of musical romanticism]. Author's dissertation ... of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 40 p. [in Ukrainian].
3. Shalaginov, B. B. (2011). «Mahichnyi idealizm» Novalisa: sproba rekonstruktsii [‘Magical Idealism Novalis: An Attempt at Reconstruction’]. In: *Naukovi zapysky NaUKMA. Filolohichni nauky [Scientific Notes of NaUKMA. Philological sciences]*. Issue 124. P. 77–88 [in Ukrainian].
4. Apel, F. (1987.) Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Carl Winter, Heidelberg. 307 p. [in German].
5. Barth, J. (1994). Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannteste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs «Geschichte von dem Gespensterschiff». *Fabula*. Bd. 35. Heft 3/4. pp. 310–315. [in German].
6. Bunia, R. (2013). Romantischer Rationalismus. Zu Wissenschaft, Politik und Religion bei Novalis. Schöningh, Paderborn. 227 p. [in German].
7. Hauff, W. (2023). Märchen-Almanach auf das Jahr 1826. Herausgeber: Culturea (2023). Taschenbuch. 94 p. [in German].
8. Jäggi, A. (1994). Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Bern. 287 p. [in German].
9. Klein, J. (2004). Schauergeschichte, Schauerroman. *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin, New York. Band 11. pp. 1290–1296. [in German].
10. Klein, J. (2005). Schwarze Romantik. Peter Lang, Bern-Frankfurt-New York. 294 p. [in German].
11. Lovecraft, H. P. (1995) Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Suhrkamp, Frankfurt am Main. (Englische Originalausgabe: Supernatural Horror in Literature). 153 p. [in German].
12. Novalis (2001). Gedichte und Prosa. Novalis Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Herbert Uerlings. Düsseldorf; Zürich: Artemis&Winkler. 590 p. [in German].

13. Schlegel, F. (2017). Handbuch / Ed. J. Endres. J. B. Metzler. Stuttgart. 2017. 377 p. [in German].

OLENA ROSHENKO

Roschenko, Olena — Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

elena.roschenko@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327878

WAGNER'S «DER FLIEGENDE HOLLANDER»: A COLOURFUL TALE OF DREAMS AND WANDERINGS

The relevance of the study. The study of R. Wagner's opera «Der Fliegende Hollander» from the standpoint of reflecting in it the genre features of the art fairy tale requires the use of those philosophical and aesthetic concepts in the context of which the artistic phenomena that form the research material in this scientific work matured. Achieving the aim of the study required relying on the doctrine of 'transcendental philosophers' about the «work of art of the future» as an example of a «new myth» reproduced in the form of an 'encyclopaedia-chaos in the fragmentary form of arabesque' [Рощенко, 2006], and on the theory of the art fairy tale set out in the Fragments by Novalis and F. Schlegel. The paradigmatic role was played by the genre features of Kunstmärchen in Wagner's opera Der Fliegende Hollander, one of the prototypes of which was W. Hauf's The Story of the Ghost Ship. Its influence on Wagner's musical drama is not limited to plot parallels, but is also observed at the level of a type of dramaturgy (fragmentary dream drama), the role of the frame principle in the «caravan» unification of stories about the fate of the cursed Captain, the influence of «Gothic novel». The discovery of the Kunstmärchen system of features has led to the expediency of genre definition of Wagner's opera as a colourful tale of dreams and wanderings. The rampage of «dark fantasy», which is overcome by the hero's final accession to the saving peace, allowed us to identify in Der Fliegende Hollander the signs of synthesis of such genre types as «horror opera» and «salvation opera». The interaction of these genre types allowed us to define «Der Fliegende Hollander» as an «opera of horrors and salvation». **The main objective of the study** is to identify the genre features of the artistic fairy tale in Richard Wagner's opera Der Fliegende Hollander based on the analysis of the philosophical and artistic context of German Romanticism. **The methodology** includes the principle of historicism; comparative analysis; analysis of intonation dramaturgy; encyclopaedic analysis (O. Roschenko, 2006), designed to establish the range of literary influences observed in the drama of Wagner's Der Fliegende Hollander as a colourful tale of dreams and wanderings.

Results and conclusions. The definition of Kunstmärchen features in the dramaturgy of Wagner's «Der Fliegende Hollander», based on the key positions of the works of «transcendental philosophers» regarding the interpretation of the work of «art of the future» as a «new myth», has made it possible to define the genre of musical drama as a tale of dreams and wanderings with the features of a «Gothic novel», as a «opera of horror and salvation». It is revealed that the influence of W. Hauf's Kunstmärchen is not limited to plot parallels, but is observed at the level of the logic of the development of the action according to the type of «motley sheets», which ultimately form a special type of opera drama, defined as dream drama

Keywords: opera, romanticism, art fairy tale, chaos encyclopaedia, work of art of the future, fragment, dramaturgy.