

УДК 791.43:82-31:78.071.2(100)(045)
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344449

Цитування:

Зуєв С. П. «Синдром Тангойзера» та травматичний мистецький досвід у фільмі Іштвана Сабо «Зустріч із Венерою». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 265–270.

Зуєв Сергій Павлович,

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

Zuiev S. (2025). "Tannhäuser Syndrome" and Traumatic Artistic Experience in István Szabó's Film "Meeting Venus". *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 265–270 [in Ukrainian].

«СИНДРОМ ТАНГОЙЗЕРА» ТА ТРАВМАТИЧНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ДОСВІД У ФІЛЬМІ ІШТВАНА САБО «ЗУСТРІЧ ІЗ ВЕНЕРОЮ»

Мета дослідження полягає у висвітленні інтертекстуальних зв'язків, що пронизують структуру кінофільму І. Сабо «Зустріч із Венерою» (1991), крізь призму узагальненого художнього коду – «синдрому Тангойзера». **Методологія дослідження** передбачає міждисциплінарний підхід, у якому поєднується семіотичний аналіз, теорія інтертекстуальності, нозографічний підхід та історико-культурні методи дослідження. **Наукова новизна** полягає в реалізації мистецтвознавчого потенціалу поняття «синдром Тангойзера» як методологічного інструменту дослідження взаємодії опери й кінематографу на прикладі особливостей фільму І. Сабо. **Висновки.** Використання поняття синдрому оперного героя як метафоричної матриці створюваного кінофільму виявляється плідним режисерським підходом, у результаті якого з'являється об'ємний багатшаровий текст зі значним інтертекстуальним потенціалом. Проявляючись на рівнях персонажів, авторів, цілісного художнього твору, «Синдром Тангойзера» ієрархізує структуру фільму та підсилює закладені в ньому смисли. У контексті нозографічного підходу в кінотексті виявлено «телескопічний» зв'язок «синдрому Тангойзера» з особливостями життєвого та творчого шляху Р. Вагнера та І. Сабо. Визначено функції музичних цитат як носіїв узагальненого художнього коду опери.

Ключові слова: Іштван Сабо, Ріхард Вагнер, оперний код, синдром Тангойзера, інтертекстуальність, цитата, аллюзія.

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

"Tannhäuser Syndrome" and Traumatic Artistic Experience in István Szabó's Film "Meeting Venus"

The purpose of the study is to highlight the intertextual ties that permeate the structure of the film 'Meeting with Venus' (1991) by I. Szabó, through the prism of a generalized artistic code – 'Tannhäuser syndrome'. **The research methodology** involves an interdisciplinary approach that combines semiotic analysis, the theory of intertextuality, the nosographic approach, and historical and cultural research methods. **The scientific novelty** lies in the fact that, for the first time, the art-historical potential of the concept of 'Tannhäuser Syndrome' is realised as a methodological tool for exploring the interaction between opera and cinema, using the structural features of Szabó's film as a case study. **Conclusions.** The use of the syndrome of the opera hero as a metaphorical matrix of the created film turns out to be a fruitful directorial approach, as a result of which a voluminous multilayered text with significant intertextual potential appears. Manifesting itself at the levels of characters, authors, and the entire work of art, the 'Tannhäuser syndrome' hierarchises the structure of the film, strengthens the meanings embedded in it. In the context of the nosographic approach, a 'telescopic' connection of the 'Tannhäuser syndrome' with the peculiarities of the life and creative path of R. Wagner and I. Szabó has been revealed in the structure of the film. The functions of musical quotes as carriers of the generalised artistic code of the opera have been determined.

Keywords: István Szabó, Richard Wagner, opera code, Tannhäuser syndrome, intertextuality, quote, allusion.

Актуальність теми дослідження. Протягом ХХ століття склалися певні форми діалогу кіно та опери. Серед них найбільш поширеними стали переклад (кіноопера / фільм-опера / екранізація, створення опер за кінострічками) та референція (посилання / цитування), що використовує

структурні елементи однієї мовної системи в іншій («текст у тексті», а також аллюзії на особливості оперного чи кіновиробництва). Прикладом перекладу є відомі екранізації І. Бергмана, Ф. Дзефіреллі, Дж. Лоузі, а також опера «Шосе в нікуди» О. Нойвірт за однойменним фільмом Д. Лінча.

Посилання на відомі оперні тексти, що активізують широкі інтертекстуальні зв'язки, знаходимо у кінострічках «Дякую, доктор Рей» Е. Литвака, «І корабель пливе...» Ф. Фелліні. Часом поодинокі вставки, наприклад, оперні цитати в фільмі, поглиблюють розуміння певної сцени чи фрагменту фільму. Однак іноді ці референції з огляду на значний об'єм і функції набувають значення узагальненого художнього коду, що просякає весь текст, організує його структуру, окреслює характери та поведінку персонажів. Виникає ефект симптоматики, яка «збирається» у певний синдром.

Прикладом такої організації художнього тексту, маркованого оперним кодуванням, може бути фільм режисера І. Сабо «Зустріч із Венерою» (1991) про паризьку постановку «Тангойзера» за участі запрошеного угорського диригента Золтана Санто (Нільс Ареструп). У центрі сюжету – бурхливий роман диригента з примадонною Карін Андерсон (Гленн Клоуз). Оперні алюзії пов'язані не тільки з музикою Р. Вагнера, що звучить у фільмі, але й з відтворенням в кадрі оперної тілесності (примадонна, диригент, оркестранти, автори спектаклю та театральні функціонери), а також особливостей оперного виробництва. При цьому в поведінці головного героя фільму можна розпізнати ознаки «синдрому Тангойзера» з відповідними симптомами.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецький потенціал поняття «синдром» розкривається у документальній стрічці Е. Невери та П. Росоловського «Синдром Гамлета» (2022), в якій досліджується тема війни та її впливу на людську психіку. Використовуючи шекспірівську п'єсу як метафору, фільм спонукає до роздумів про покоління, що намагається справитися з травмою війни. Як мистецтвознавча категорія поняття «синдром» використовується у статті Б. Юдже [12]. «Синдром Гамлета» стає методологічним інструментом, що разом з положеннями теорії інтертекстуальності та психоаналізу З. Фрейда досліджує екзистенційну кризу героя поеми Т. С. Еліота «Любовна пісня Дж. Альфреда Пруфрока». Таке широке залучення ідей З. Фрейда в мистецтвознавстві стало можливим тому, що поряд із проникненням у структуру художнього образу психоаналіз став і методом дослідження текстів – літературних, кінематографічних, оперних. Теоретик кіно К. Метц, використовуючи психоаналітичний підхід і лінгвістичні моделі, виділяє такі види дослідження кінематографа, як нозографічний (фільм як симптом неврозу кінорежисера), психоаналіз сценарію (трансформація

сценарію в означник і вивільнення менш очевидних значень), психоаналіз матеріалу кінематографічного означника [8].

Вивчаючи «Тангойзер» Р. Вагнера у річищі міфопоетичних та жанрово-стильових аспектів еволюції німецького музичного театру, А. Татарнікова зазначає, що інтонаційно-драматургічні, духовно-сміслові характеристики опери «демонструють показову для німецького музичного театру середини XIX ст. стильову подвійність, що базується на перетині романтичної та бідермайєрівської традиції. Романтична якість «Тангейзера» виявляється і в очевидних паралелях образу головного героя (мінезингера) і сучасного (для епохи Р. Вагнера) митця, заклопотаного пошуками ідеалу; і в акцентуванні ідеї двомир'я, що виявляється на рівні протиставлення реального та ірреального» [7, 356]. Метою дослідження І. Копоть і С. Кукуре є аналітичний погляд на особливості розуміння та втілення нумінозного в опері Р. Вагнера «Тангойзер» [5]. Автори зосереджуються на лібрето та музиці опери як самодостатніх джерелах, без звернення до численних сценічних інтерпретацій та виконавських прочитань.

Низка наукових праць вітчизняних мистецтвознавців присвячена проблемам сценічного втілення «Тангойзера». О. Бабій досліджує режисерські шукання другої половини XX – початку XXI століть [1]. Постановки «Тангойзера», здійснені Т. Кратцером на Байройтському фестивалі у 2019 та 2022 роках, аналізують О. Гончар [2] та А. Єфіменко [3]. Автори акцентують увагу на використанні сучасних прийомів сценографічної та режисерської роботи, яка поєднала в собі традиційні театральні прийоми та новітні досягнення, засоби мульти-медіа та контексти, що пов'язані з постаттю автора й історією фестивалю [2], а також синтез опери та кіно [3]. О. Касьянова розглядає трансформації пластично-хореографічних рішень сцен «паризької» редакції «Тангойзера» в контексті театральних реалій [4].

Тему взаємодії оперної спадщини Р. Вагнера й кінематографа вивчає О. Сердюк [6]. Зокрема, автор виокремлює сцену фільму в замку Берг, в якій монотонні повторювання аріозо Вольфрама «Вечірня зірка» з опери «Тангойзер» набувають значення символу обмеженого духовного простору короля-в'язня. Особливості кінематографічної творчості І. Сабо досліджуються в статті К. Стоянової [10].

Мета дослідження полягає у висвітленні інтертекстуальних зв'язків, що просякають структуру кінофільму І. Сабо «Зустріч із

Венерою» (1991), крізь призму узагальненого художнього коду – «синдрому Тангойзера».

Виклад основного матеріалу. Намагаючись застосувати поняття «синдром Тангойзера» у процесі дослідження взаємодії оперного та кіномистецтва на прикладі фільму І. Сабо, слід визначити структуру цього поняття, а також з'ясувати рівні, на яких він проявляється. Зміст «синдрому Тангойзера» розкривається в переліку «симптомів» як ключових ознак створеного Вагнером художнього образу героя. На зразок головного симптому Гамлета – прокрастинації, – в поведінці оперного Тангойзера можна виділити певну симптоматику. Глибокий внутрішній конфлікт героя-одинака, його моральна та духовна роздвоєність виявляється насамперед у симптомі «метання між полюсами», пристрасність та емоційність нерозривно пов'язані з прагненням каяття й спокути, позиція митця-ізгоя виливається в неприйняття усередненого та посереднього, а спроби знайти себе штовхають мінезингера на постійні переміщення, що можна визначити як симптом поневір'яння/мандрівок. Ці глобальні установки утворюють складний баланс опозицій (християнство-язичництво, духовне-тілесне, Венера-Єлизавета, світло-темрява, долина-гора) всередині цілісного художнього образу.

Ознаки «синдрому Тангойзера» розкриваються в фільмі І. Сабо на декількох рівнях інтертекстуальності. Відповідною симптоматикою позначені характер, дії та любовна лінія головного героя стрічки диригента Золтана Санто. У контексті нозографічного підходу в структурі фільму можна виявити також «телескопічний» зв'язок «синдрому Тангойзера» з особливостями життєвого та творчого шляху геніального німецького композитора та видатного угорського кінорежисера. Врешті-решт, узагальнений художній код опери позначається на характерах та поведінці персонажів.

Зав'язка фільму зображує традиційні та загалом рутинні приготування, що передують будь-якій театральній постановці за участі закордонних артистів: приліт диригента, знайомство з адміністрацією театру та трупою. «Впізнання» в диригенті Золтані Санто Тангойзера відбувається вже у сцені в терміналі аеропорту, який набуває символічного значення порту між двома світами. Фігура Золтана дивним чином виокремлюється з пасажирського потоку й самотньо рухається прозорим тунелем траволатора вгору. «Прибулець» стає єдиним, чий документи та особисті речі викликають підозру – в епоху розвалу СРСР представник

країни соцтабору, угорський музикант сприймається у Франції як «чужий».

Встановленню паралелей до опери слугує також використання в епізоді музичної цитати (скрипка награв «Хвала тобі!», в якій прославлення Тангойзером кохання богині щоразу завершується рішучим бажанням покинути її). При цьому виявляється спільна «охоронна» функція офіцера митниці і вагнерівської Венери. Зволікання та ускладнення під час проходження Золтаном митного контролю відсилає до оперної сцени у гроті Венери, де обурена богиня намагається утримати співака від мандрівки на землю. Ототожнення з вагнерівським героєм прослідковується пізніше в словах Золтана «Запам'ятайте – я тут лише гість», які він промовляє до учасників постановки. Нарешті, «чистим» символом, що однозначно відсилає до Тангойзера, є фінальна сцена фільму, де диригентська паличка Санто розцвітає.

Нозографічний підхід дає можливість проаналізувати епізод в аеропорті крізь призму життя й творчості І. Сабо та Р. Вагнера та реалізації в них синдрому Тангойзера. Зокрема, К. Стоянова зазначає, що однією з центральних тем творчості угорського режисера стала тема вирішального морального вибору, пов'язаного з рішенням покинути свою країну, вибору, який може зробити людину кращою або зруйнувати її [10]. Можна припустити, що ця ключова тема знаходить відображення у фільмі спільного міжнародного виробництва: угорського диригента грає запрошений угорський актор. «Тінь» Р. Вагнера у фільмі з'являється у той момент, коли закадровий голос, що належить Золтану, озвучує листа, адресованого дружині Едіт. В ньому диригент сповіщає про прибуття до Парижу – «міста нашої юнацької мрії» й нарікає на те, що його «як і раніше», не хочуть впускати. Мотив листа, листування, взагалі-то відсутній в опері, складає важливу частину кінооповіді й встановлює зв'язок з епістолярієм Р. Вагнера (зокрема, листуванням з дружиною), в якому розкриваються надії та переживання композитора з приводу підготовки паризької прем'єри Тангойзера. Цікаве свідчення ідентифікації композитора зі своїм романтичним героєм (тема двійника) знаходимо у листі до Міни від 19 вересня 1859 року: «Усі французи, які подорожували Німеччиною, не говорять ні про що інше, як про “Тангойзера”, захоплюються ним, бо це щось таке нове й незвичне, і щоразу, коли в Парижі тепер хтось згадає моє ім'я, воно завжди є синонімом “Тангойзера”» [9, 564].

Іронічна оптика, за допомогою якої І. Сабо тлумачить «синдром Тангойзера», свідчить про актуальність для кінорежисера

теми «мук творчості». У своїй короткій промові перед оркестром і виконавцями Сарто розкриває своє бачення опери та власне творче кредо: «Ми маємо робити вибір: Венера чи Єлизавета? Ми маємо бути дисциплінованими – без завзятої праці чудес не буває». Ідилія першого знайомства з трупою заради єднання в мистецтві увінчується спільним виконанням фрагменту сцени зустрічі Тангойзера зі співаками – септету з фіналу I дії опери. При цьому задоволена посмішка диригента, що акомпанує співакам на роялі, і розчулені обличчя вокалістів, які повністю розчиняються у геніальній музиці, мали б однозначно свідчити про високий символізм епізоду. Проте виникає також комічний ефект: відомий оперний номер, що став метафорою примирення, перетворюється на іронічне передбачення приреченості митця на самотність і труднощів, з якими Золтан стикнеться у спробі втілити за диригентським пультом паризького театру власну інтерпретацію опери.

Знаходить своє відображення в фільмі також узагальнений художній код опери, робота над якою співпала з активними пошуками Р. Вагнером новаторських засобів виразності. Пов'язуючи ідеальну форму мистецтва майбутнього з досягненнями античності, композитор узагальнює її універсальне значення: «Неоціненна важливість такої форми мистецтва неминуче полягала б у тому, що, будучи вільною від обмежень вузької національності, вона стала б загальнозрозумілою та доступною для всіх народів» [11, 14]. Ідея наднаціонального як провідного мистецького принципу та складності постановки «Тангойзера» в 1861 році в Парижі стають конструктивним елементом побудови кінотексту та набувають іронічного переосмислення. Описуючи перешкоди у спілкуванні з міжнародною трупою, Золтан у листі до дружини резюмує: «Це оперний театр “Європа”. Тут тебе можуть неправильно зрозуміти шістьма різними мовами». Реалізуючись у фільмі, симптом проблемної міжнаціональної комунікації пов'язується з певним травматичним досвідом угорського диригента. Крім мовного бар'єру, що ускладнює професійне спілкування, це згадувані незручності в аеропорту, активна діяльність театральної профспілки, яка саботує хід репетицій, протистояння всередині міжнародного колективу, що виливається у постійні сварки із використанням образ на основі національної приналежності, сексуальної орієнтації, політичних поглядів. Кульмінацією цієї теми у фільмі стає своєрідна «Ода ненависті», якою доведений інтригами й безладом до відчаю диригент висловлює свою

злість, розчарування та роздратування. Очевидною стає паралель до скандального виступу оперного Тангойзера під час змагання співаків. Під імпровізований супровід, що складається з уривків тем опери, Золтан викрикує нетолерантні кліше «Брудні євреї!», «Потворні німці!», «Смердючі французи!», «Католики й протестанти!», «Схід і Захід!». Цей щирий виплиск емоцій стає переламним моментом у відносинах з колективом і привертає увагу примадонни Карін (виконавиці партії Єлизавети), яка підтримує його, приєднавшись до виконання «Оди».

Любовна лінія фільму розкриває тему складного вибору, що його має зробити Золтан в своєму житті. Загалом звична у повсякденності траєкторія руху від дружини до коханки маркується оперним кодом й набуває ознак тангойзерівського симптому метання між полюсами. При цьому опозиція «Венера-Єлизавета» розгалужується, ускладнюється, наділяючи кіногероїнь «перемінною функцією». Як і вагнерівська Єлизавета для Тангойзера, Карін має вирішальне значення в житті Золтана. Вона пробуджує його від розчарування й невіри у свої здібності, відкриває перед ним можливість реалізації й визнання як митця, повертає віру в справжнє кохання. Дружина Золтана Едіт «виконує роль» Венери, яку полишає чоловік і яка усіма силами перешкоджає його уходу. Розлючена жінка викидає ключі від квартири з балкону, і це падіння зверху вниз нагадує в ній хазяйку венериної гори. Одночасно в поведінці Едіт проглядається інверсія образу Єлизавети. Заклики до збереження законного шлюбного зв'язку й виконання святих батьківських обов'язків наповнюють її істеріку під час сварки.

Об'ємний портрет Золтана доповнює неочікувана зустріч із колишньою дружиною (віолончелістка й профорг оркестру, що працює в театрі вже дванадцять років), а також амбітні зазіхання на Золтана молодій співачці – виконавиці партії Пастушки. Ще раз опозиція «верх-низ» організує кадр тепер вже за участі Карін, в якому вона зі сцени дивиться в оркестрову яму. Там в результаті падіння реквізита на підлозі опиняється вагітна «колишня» Золтана, яку він, обіймаючи, втішає.

Протягом п'яти хвилин екранного часу І. Сабо показує еволюцію стрімкого роману Золтана та Карін у формі своєрідного рондо. «Рефрен» – три постільні сцени в готельному номері – чергуються з епізодами репетиції та прес-конференції. Драматургія «рондо» розгортається від солодкої миті першого поцілунку до ревностів на ґрунті комплексу мистецької меншовартості Золтана через

колишнього Карін – зіркового маестро Сарто. Вчетверте герої опиняються в постілі в останній чверті фільму задля того, щоб Карін усвідомила неможливість позбавлення Золтаном «синдрому Тангойзера» й порятунку їхнього кохання.

Пошуки своєї ідеальної любові змушують «угорського Тангойзера» здійснювати імпульсивні кроки, зокрема, незаплановані та недоречні під час репетиційного процесу мандрівки. Цей симптом проявляється, наприклад, коли Золтан у любовній гарячці переслідує Карін на гастролях. Пристрасні каєття й завірення в любові виявляються запізними – стукіт в двері та крики під вікнами номеру Карін залишаються без відповіді.

Тема двійника як ознака романтичного героя втілена у фільмі за допомогою численних подвоєнь. Традиційна театральна практика дублювання складу виконавців обумовлює знаходження в кадрі ще двох «офіційних» Тангойзерів – німця Шнайдера та американця Стівена Тейлора. Славетним мінезингером також вважає себе генеральний секретар театру містер Габро. За його ловами, він змушений розриватися між артистами й грошовими мішками, «співаючи» банкірам, спонсорам, профспілкам, міністрам. Тиражування продовжується, коли Стівен під час репетиції впізнає в запропонованих режисером мізансценах сценічні рішення попередніх театральних постановок. Дзеркальний відбиток отримує й ситуація з симуляцією Шнайдером проблем з голосовим апаратом – Тейлор напередодні вистави дійсно втрачає голос. Причиною стає емоційне з'ясування стосунків у любовному трикутнику, де Стівен має зробити вибір між нинішнім коханцем – режисером Хансом – і «колишнім», який раптово прилетів на прем'єру.

Узагальнений художній код опери проникає в фільм безпосередньо через музику, що виконує певні функції. Наприклад, формотворчою роллю позначена Арія Пастушки, що в опері розмежовує два світи: грот Венери та Землю. У фільмі репетиція арії умовно відділяє першу частину картини, в якій виробничі клопоти не виходять за рамки професійної буденності, від другої, наповненої коханням Золтана і Карін. Важливого значення набувають завершальні титри з музикою зі сцени в гроті Венери, що немов «закілює» тему вічних пошуків любові.

Музика також стає засобом режисерського іронічного висловлювання. Крім згаданого септегу з фіналу I дії опери, іронічного підтексту набуває також відомий хор паломників. Спроба Золтана прослухати

оперний номер на репетиції переривається. Виявляється, делегація від профспілки має негайно йти до адміністрації на перемовини щодо умов праці. Диригент зупиняє «паломників», пообіцявши передати керівництву їхні вимоги.

Як маркер персонажів музичні цитати позначають Золтана (сцена в аеропорту, озвучена скрипкою), Карін (перша її поява на репетиції в театрі супроводжується «несанкціонованим» виконанням «Арії в залі»). Алюзії до оперних сцен, які підсилюють смисл кінооповіді, знаходимо в епізоді сварки Золтана з дружиною (звучить дует зі сцени в гроті, зокрема слова богині «Мое царство для героїв, а не для рабів»), під час репетиції, коли Золтан і Карін, сповнені любові, прославляють мить, що їх з'єднала, у спільному виконанні дуету Тангойзера й Єлизавети.

Особливого значення набувають у фільмі дві музичні цитати, що не належать Р. Вагнеру. Під час сольного концерту в Угорщині Карін співає *Du bist wie eine Blume* Р. Шумана. Звільнений від оперних зв'язків і іронічного підтексту цей камерний твір в кіноісторії про Тангойзера стає символом чистої любові та благословення – своєрідне режисерське «прийняття» Тангойзера. Італійська пісенька про фунікулер *Funiculi, funiculà*, приспів якої учасники постановки співають в гостях у виконавиці партії Венери, виявляється співзвучною кадру з прозорим тунелем траволатора в аеропорту, яким підіймається Золтан.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше реалізовано мистецтвознавчий потенціал поняття «синдром Тангойзера» як методологічного інструменту дослідження взаємодії опери й кінематографа на прикладі структурних особливостей фільму І. Сабо «Зустріч із Венерою» (1991).

Висновки. У контексті проблеми кодування в кінематографі фільм І. Сабо «Зустріч із Венерою» є своєрідною спробою довести, що мистецтво це не лише метафоричний простір, в якому функціонують знаки й символи. Воно здатне до експансії у реальне життя, коли за його законами вибудовується логіка життєвих колізій. «Синдром Тангойзера» проникає в кіножиття, «заражаючи» його героїв: диригента, учасників постановки, їхніх друзів і родичів, керуючи їхніми думками й діями. Використання синдрому оперного героя в якості метафоричної матриці створюваного кінофільму виявляється плідним режисерським підходом, в результаті якого з'являється об'ємний багатоплановий текст зі значним інтертекстуальним потенціалом. Проявляючись на рівнях персонажів, авторів,

цілісного художнього твору, «Синдром Тангойзера» ієрархізує структуру фільму та підсилює закладені в ньому смисли. У контексті нозографічного підходу в кінотексті виявлено «телескопічний» зв'язок «синдрому Тангойзера» з особливостями життєвого та творчого шляху Р. Вагнера та І. Сабо. Визначено функції музичних цитат як носіїв узагальненого художнього коду опери.

Література

1. Бабій О. П. Опера «Тангейзер» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2012. № 3 (16). С. 68–75.
2. Гончар О. Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангойзера». *Художня культура. актуальні проблеми*. 2020. № 16(1). Рр. 129–124. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205249>.
3. Єфіменко А. Байройтський «Тангойзер» 2022 і українське кредо режисера Тобіаса Кратцера. *Українська книга про Ріхарда Вагнера / за заг. наук. ред. М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин : ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 95–101.*
4. Касьянова О. В. Трансформації пластично-хореографічного вирішення опери Ріхарда Вагнера «Тангейзер». *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. № 2 (19). С. 17–24.
5. Копоть, І., Кукуре С. Нумінозне як категорія феноменології релігії та його втілення в опері Р. Вагнера «Тангейзер». *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*. 2021. С. 156–164. DOI: [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.156-163](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.156-163).
6. Сердюк О. В. «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера і кінематограф. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 2. С. 3–9.
7. Татарнікова А. А. «Тангейзер» Р. Вагнера у річищі еволюційних шляхів німецького музичного театру: міфопоетичні та жанрово-стильові аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 353–358.
8. Metz Christian. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema, Christian Metz. Indiana University Press, 1981. 327 p.
9. Richard to Minna Wagner : letters to his first wife by Wagner, Richard; 1813-1883. Vol. 1. 1909. 428 p.
10. Stojanova Ch. (2003). The Case of István Szabó. Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media. 10.15353/kinema.vi.1013. URL: https://www.academia.edu/48709480/The_Case_of_Istv%C3%A1n_Szab%C3%B3 (дата звернення: 01.08.2025).
11. The music of the future : a letter to M. Frédéric Villot By: Wagner, Richard, 1813-1883, Villot, Frédéric, 1809-1875, Dannreuther, Edward, 1844-1905. Published: 1873. 82 p.
12. Yüce, B. «No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be, Prufrock's Hamlet Syndrome in the

light of Freud's psychoanalysis» in The Love Song of J. Alfred Prufrock, 2024.

References

1. Babii, O. P. (2012). Richard Wagner's opera 'Tannhäuser' and directorial explorations in the second half of the 20th – early 21st century. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 3(16), 68–75 [in Ukrainian].
2. Honchar, O. (2020). The Bayreuth Festival 2019: The premiere of 'Tannhäuser'. *Art Culture. Topical Issues*, 16(1), 129–124. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205249> [in Ukrainian].
3. Yefimenko, A. (2022). The Bayreuth 'Tannhäuser' 2022 and the Ukrainian credo of director Tobias Kratzer. In M. Cherkashyna-Hubarenko & O. Klekovkin (Eds.), *The Ukrainian book about Richard Wagner*. PE 'Lysenko M. M.' [in Ukrainian].
4. Kasianova, O. V. (2013). Transformations in the plastic and choreographic solution of Richard Wagner's opera 'Tannhäuser'. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2(19), 17–24 [in Ukrainian].
5. Kopot, I., & Kukure, S. (2021). The numinous as a category of the phenomenology of religion and its embodiment in Richard Wagner's opera 'Tannhäuser'. *Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University. Philosophical Sciences*, 2(90), 156–164 DOI: [https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2\(90\).2021.156-163](https://doi.org/10.35433/PhilosophicalSciences.2(90).2021.156-163) [in Ukrainian].
6. Serdiuk, O. V. (2013). Richard Wagner's 'Tristan und Isolde' and cinema. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 2, 3–9 [in Ukrainian].
7. Tatarnikova, A. A. (2018). Wagner's 'Tannhäuser' in the context of the evolutionary development of German musical theatre: Mythopoetic, genre, and stylistic aspects. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 353–358 [in Ukrainian].
8. Metz, Ch. (1981). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press [in English].
9. Richard to Minna Wagner: letters to his first wife by Wagner, Richard. (1909). 1813–1883, 1 [in English].
10. Stojanova, Ch. (2003). The Case of István Szabó. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media*. 10.15353/kinema.vi.1013. Retrieved from: https://www.academia.edu/48709480/The_Case_of_Istv%C3%A1n_Szab%C3%B3 [in English].
11. The music of the future: a letter to M. Frédéric Villot By: Wagner, Richard, 1813–1883, Villot, Frédéric, 1809–1875, Dannreuther, Edward, 1844–1905. (1873) [in English].
12. Yüce, B. (2024). 'No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be, Prufrock's Hamlet Syndrome in the light of Freud's psychoanalysis' in The Love Song of J. Alfred Prufrock [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.08.2025
Отримано після доопрацювання 05.09.2025
Прийнято до друку 12.09.2025
Опубліковано 30.09.2025