НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Гончар Олексій Юрійович

УДК 78.079.03Байройтський_фестиваль:782.1](430)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

«НОВИЙ БАЙРОЙТ» У РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВІ ІСТОРИЧНИХ ЗМІН

025 — Музичне мистецтво
02 — Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ *О.Ю. Гончар.*

Науковий керівник **Черкашина-Губаренко Марина Романівна**
доктор мистецтвознавства, професор

Київ — 2023

АНОТАЦІЯ

Гончар О.Ю. «Новий Байройт» у ретроспекції та перспективі історичних змін. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Дисертаційне дослідження присвячене Байройтському фестивалю (Bayreuther Festspiele), заснованому 1876 року композитором Ріхардом Вагнером (Richard Wagner, 1813–1883) з метою виконання власного доробку, а саме тетралогії «Перстень нібелунга», виконання якої за задумом композитора вимагало особливих сценічних умов, втілених у театральному приміщенні Фестшпільхауз (Festspielhaus). Його ідеї щодо реформування мистецтва мали в основі практичний досвід роботи у різних театрах, викликали необхідність віднайти нові засоби сценічного втілення музичної драми, яку композитор розробляв більшу частину свого життя та теоретично обґрунтував у ряді робіт.

Протягом свого існування фестиваль проходив через різні періоди, обумовлені загальними соціально-історичними змінами та постаттю керівника, який визначав стильові засади функціонування мистецького процесу та втілюваного репертуару. Розпочата Р. Вагнером фестивальна діяльність, за керівництва якого було проведено два фестивалі, продовжилась його нащадками та отримала нові виміри, викликані розширенням переліку виконуваних творів з доробку митця, зміни принципів їх інтерпретації та театрально-сценічних засобів.

Досліджено історичні передумови організації фестивалю, які спонукали Р. Вагнера спершу до теоретичного обґрунтування необхідності реорганізації мистецтва, що, на його думку, опинилось у вкрай жалюгідному становищі та перетворилось на розвагу, а потім до дій задля практичної реалізації свого задуму, від моменту проголошення якого до фактичного втілення минула чверть століття. Теоретичні роботи композитора ґрунтувалися на досвіді, який він здобув з молодих років, працюючи у різних провінційних театрах німецьких держав. Розуміючи причини низького мистецького рівня більшості колективів, які були викликані низкою факторів, Р. Вагнер задумав здійснити реформу, метою якої було створення принципово нового театру, орієнтиром до якого композитор обрав античну драму. Час роботи Р. Вагнера як капельмейстера у Дрезденській королівській опері став джерелом управлінського досвіду великою театральною установою та сприяв більш чіткому розумінню способів

втілення реформи, основи якої оприлюднив у публіцистиці кількома роками пізніше, що стало дороговказом до створення фестивалю.

Розглянуто практичні дії, які сприятимуть оновленню традиційної опери і її перетворенню на симфонізовану музичну драму, простежено шлях від моменту публікації їх теоретичного обґрунтування до етапів послідовного втілення інноваційної програми. Композитор приступив до реалізації свого творчого задуму, почавши з написання літературної основи масштабного твору, який в результаті став тетралогією «Перстень нібелунга». Однак перспективи її постановки та виконання з'явились у Р. Вагнера лише після зустрічі з королем Баварії Людвигом II, палким шанувальником вагнерівських творів, який виявив готовність підтримати і фінансувати його проект. Разом вони обговорювали ідею будівництва фестивального театру в столиці Баварії Мюнхені. Втім, придворне середовище та інтриги змусили композитора полишити Мюнхен та зруйнували надію на побудову там театру, призначеного для виконання Тетралогії. Фактично це було вигнанням і вимушеним кроком з боку короля, який все ж не позбавив Вагнера своєї прихильності.

Реалізація фестивальної ідеї відбулася у більш скромному затишному місті Байройт, яке більше за Мюнхен відповідало вимогам митця. Тривалий будівельний процес, який відбувався в умовах крайнього фінансового дефіциту та не раз опинявся на межі зриву, був вдало завершений 1876 року, коли Фестшпільхауз відкрив свої двері для відвідувачів, які прибули у Байройт з різних країн. Весь цикл був повтореним під час першого фестивалю тричі. Фестиваль одержав широкий розголос у міжнародній пресі і став подією непересічного художнього значення. Однак фінансовий дефіцит після його проведення не дав можливості продовжувати діяльність протягом наступних п'яти років, які були використані для написання та постановки 1882 року «Парсіфаля». Наголошується на тому, що цей останній в доробку митця твір, названий "святковою сценічною містерією" створювався з урахуванням особливих акустичних і сценічних умов фестивального театру і був призначений автором виключно для виконання у Фестшпільхаузі.

Розкрито принципи оперних постановок, які на той час були характерними для німецьких театрів. Попри стрімкий розвиток режисури у першій половині XIX століття та оновлення сценічних засобів, в реальній практиці досі переважали тенденції, що залишились у театрі від попереднього періоду. Формування нових прийомів відбувалось поступово, часто нововведення поєднувалися з усталеними традиціями. При характеристиці першого сценічного втілення Тетралогії акцентується прагнення Р. Вагнера створити цілковиту ілюзію подій, що відбуваються на сцені, для чого залучити наявні на той час технічні засоби разом із найновішими досягненнями техніки,

які до цього не використовувались як елементи сценічного обладнання. Композитор бажав використати поєднання живописної сценографії та активного залучення машинерії, які повинні були створити відчуття реальності персонажів міфу та відтворених міфологічних подій. Однак в першій сценічній версії «Перстня нібелунга» не все вдалося так як попередньо уявляв собі композитор. Декораційне оформлення і костюми були орієнтовані на конкретну історичну добу, німецьку старовину, коли виникали відтворені міфологічні сюжети. Події, показані у тетралогії, мали позачасовий вимір але цього не відчувалося у виставах циклу. Акцент на історичній ілюзії і реалістичних деталях оформлення не створювали бажаного композитором ефекту.

Окреслено історичні періоди фестивалю, які проводились нащадками композитора по його смерті, надана характеристика цим періодам та постатям керівників. Вже 1883 року зусиллями найближчого кола прихильників відбувся фестиваль, а наступні стали проводитись під керівництвом вдови композитора Козіми, яка керувала підприємством до 1906 року, а потім хоча передала управління своєму сину Зігфріду, однак продовжувала впливати на мистецьку політику до 1930 року коли вона та Зігфрід з перервою лише у кілька місяців помирають. Це був час стрімкого розповсюдження творів Вагнера в репертуарі провідних театрів, чому сприяла мистецька діяльність визначних диригентів вагнерівської школи, які популяризували творчість композитора та втілювали виконавські принципи, започатковані ним особисто. Серед імен слід назвати Г. Ріхтера, Г. Леві, Ф. Моттля, А. Зайдля, К. Мука. За керування фестивалем Зігфріда відбулось змушене припинення роботи на десять років, а по відновленні фестивальної діяльності втілені мистецькі перетворення, що були перервані його смертю.

Управління фестивалем перейшло до дружини Зігфріда Вініфред, період керівництва якої відмічений рядом змін та нововведень. На ці роки припадає прихід до влади націонал-соціалістичної партії, прихильником якої вона була та мала дружні контакти з лідерами партії та особисто А. Гітлером. Це дозволило їй мати незалежність в питаннях управління фестивалем та уникати обов’язкових ідеологічних установок. Вініфред намагалась відмежовувати спадок Р. Вагнера від повної ідеологізації, проникнення до фестивальної зали політики. Її заслуга полягає у збереженні фестивалю в таких складних обставинах, створенні максимально сприятливих умов для мистецької діяльності та організації центру з дослідження спадку Р. Вагнера.

Після війни її особу, що була заплямована контактами з партією та режимом, визнали такою, що більше не може здійснювати управління, а на цю роль було призначено її синів Віланда та Вольфганга. За їх керівництва фестиваль кардинально змінився та отримав алегоричну назву «Новий

Байройт», відкрившись 1951 року після паузи, що була викликана війною та повоєнним часом. Першою виставою стало виконання «Парсіфаля» поставленого Віландом у манері, кардинально відмінній від традиційної, що викликало гучний скандал. Його наступні роботи будуть мати схожу концепцію, а постановки Вольфганга наслідуватимуть їй.

По смерті Віланда 1966 року Вольфганг стане одноосібно керувати фестивалем та знову реформує принципи його роботи. Від 1970-х років він стане запрошувати для здійснення постановок відомих режисерів, що надасть фестивалю мистецької динаміки та різнопланового прочитання творів, значно збагатить візуальні образи вистав та популяризує Байройт для значно ширшого кола глядачів. Його власні постановки будуть утримуватись у репертуарі довгий час та апелюватимуть до традиції сімейного підприємства, яке перейде в управління створеного для цього фонду. За епохи Вольфганга на фестивалі буде здійснена одна з найгучніших подій за його історію – постановка «Персня», здійснена в рік століття фестивалю режисером Патрісом Шеро та диригентом П'єром Булезом. Цією постановкою була проголошена абсолютна свобода тем та змістів, що їх режисери стали вкладати у твори, відкривши у Байройті епоху режисерського театру. Разом з відомими режисерами фестивальні постановки здійснюватимуть найвідоміші диригенти свого часу, серед яких були Д. Баренбойм, Дж. Левайн, Г. Шолті, Дж. Сінополі, К. Тілеман, А. Паппано, А. Нельсонс, К. Петренко та багато інших.

На рубежі століть ці тенденції продовжились та отримали нове вираження, відповідне до проблем часу та питань, які хвилюють сучасну людину. З 2008 року керівництво фестивалем перейшло до дітей Вольфганга – Єви Вагнер-Паск'є та Катаріни Вагнер. Перша 2015 року пішла з керівної посади, а Катаріна продовжила одноосібне управління фестивалем. Усі історичні періоди фестивалю мали досягнення та провали, були відмічені зростанням ролі впливу зовнішніх факторів та зміною мистецької політики, яка залежала від поглядів керівника та запрошених ним митців.

Розглянуто особливості постановок та проаналізовано стильове втілення у різні роки, які були здійснені Р. Вагнером та його нащадками. Попри проголошення композитором необхідності вжити такий підхід до реалізації, що не буде викликати асоціації зі звичайним життям, а демонструватиме позачасовий міф, йому не вдалось на практиці досягти цих результатів. Використання історично-реконструйованих костюмів та деталізована сценографія, попри невідповідність задумам автора, стане на тривалий період визначати стиль вистав Байройтського фестивалю. За часів Козіми Вагнер він буде канонізованим та визнаним єдино вірним способом втілення творів Р. Вагнера, стане джерелом наслідування іншими театрами. Попри детальну

режисерську роботу Козіми та залучання найкращих виконавців, спосіб реалізації спектаклів стане все більше зазнавати критики, яка отримає концептуальне вираження у особі швейцарського театрального діяча А. Аппіа. Він вважатиме, що постановка вагнерівської драми має відбуватись насамперед з врахуванням музики і пошуку адекватних засобів її візуалізації. А. Аппіа розробив власну методику реалізації своїх ідей, основним елементом яких він вбачав світло. Частина з них буде використана Зігфрідом у 1920-і роки, але його нововведення будуть надто малими. Ідеї А. Аппіа втілить вже Віланд Вагнер 1951 року, в його роботах світло стане головним засобом створення візуального образу вистави. Цей принцип поступово буде замінений Вольфгангом на режисуру, яка характерна для оперного театру сучасності та є основним підходом до інтерпретації оперного твору в наші дні.

Вперше у вітчизняному музикознавстві Байройтський фестиваль досліджений від передумов його реалізації з точки зору поглядів композитора та ідей щодо втілення задуму, особливостей їх практичної реалізації при роботі над організацією фестивалю. Представлене дисертаційне дослідження є першою спробою вивчення в українському музикознавстві Байройтського фестивалю в комплексному підході до його розвитку у перспективі історичних змін, що включає розгляд стилістичного вирішення вистав, їх наповнення відповідно до часу та особливості функціонування фестивалю в різні періоди його історії.

Ключові слова: Байройт, Байройтський фестиваль, Фестшпільхауз, опера, оперний театр, романтична традиція, оперна реформа, музична драма, сакральний простір, філософські та художньо-естетичні погляди, жанр, жанр опери, режисерська опера, оперний режисер, інтерпретація, ідея опери, гезамткунстверк, інтеграція мистецтв, текст опери

ABSTRACT

Honchar O. "New Bayreuth" in retrospect and perspective of historical changes. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

The dissertation for the PhD degree in the specialty 025 "Musical art" (field of study 02 "Culture and art"). — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The dissertation study is devoted to the Bayreuth Festival (Bayreuther Festspiele), founded in 1876 by the composer Richard Wagner (Richard Wagner, 1813–1883) in order to perform his own work, namely the tetralogy "The Ring of the Nibelung" according to the composer's plan, it has

required special stage conditions being embodied in the Festspielhaus. His ideas about reforming art were based on practical experience of his work in various theaters. They were born out of necessity to find the new means of stage embodiment of musica drama, developed by composer most of his life and been theoretically substantiated in a number of works.

The festival went through different periods, determined by general socio-historical changes and the figure of the leader, who determined the stylistic principles of the functioning of the artistic process and repertoire. The festival activity started by R. Wagner leadership on two festivals having been continued by his descendants and acquired new dimensions such as the list of performed works from the artist's attainment, changes in the principles of their interpretation and theatrical and stage means.

The historical prerequisites have been studied in terms of the organization of the festival, prompted R. Wagner to theoretically justify and the need to reorganize art, that been in extremely miserable situation and turned into entertainment, then to actions for the practical implementation of his plan. A quarter of a century had passed from its announcement to the actual implementation. The theoretical works of the composer were based on the experience he gained from his youth, working in various provincial theaters of the German states. Understanding the reasons for the low artistic level of most theatrical groups caused by a number of factors, R. Wagner decided to carry out a reform, the purpose was to create a fundamentally new theater, chosen ancient drama as a reference point by composer. R. Wagner's time as Kapellmeister at the Dresden Royal Opera became a source of experience in managing a large theater institution and contributed to a clearer understanding of the ways to implement the reform, the basics were published in journalism a few years later and became a signpost for the creation of the festival.

Practical actions were considered from point of view to reform the opera and its transformation into a symphonized musical drama, the path from the publication of the theoretical justification to the stages of the successive implementation the innovative program. Composer began to implement his creative idea, starting with writing the literary basis of a large-scale work, which eventually became the tetralogy "The Ring of the Nibelung". The prospects of its production and performance appeared to R. Wagner only after meeting with King Ludwig II of Bavaria, who was an ardent admirer of Wagner's works, expressed his willingness to support and finance his project. Together they discussed the idea of building a festival theater in Munich, the capital of Bavaria. The courtiers and intrigues forced the composer to leave Munich and destroyed his hope of building certain theater intended for the performance of the Tetralogy. While in exile, he was forced to part with the ideas of building a theater, although the king never deprived Wagner of his favor, but the idea encountered difficulties.

The realization of the festival took place in the more modest city of Bayreuth, that was more well-acceptable for artist`s requirements than Munich. The long construction process took place in conditions of extreme financial deficit and more than once found itself on the verge of collapse. It was successfully completed in

1876, when the Festspielhaus opened its doors to visitors who arrived in Bayreuth from various countries. The whole cycle was repeated three times during the first festival. The festival received wide publicity in the international press and became an event of unparalleled artistic importance. The financial shortfall after first festival caused it`s couldn't held for the next five years. The years were used to write and stage “Parsifal” in 1882. The last work of the artist was called "holiday stage mystery", was created taking into account the special acoustic and stage conditions of the Festspielhaus and was intended by the author exclusively for performance here.

The principles of the opera productions were displayed that was usual of German theaters at that time. Despite the rapid development of directing in the first half of the 19th century and the renewal of stage means, in actual practice the tendencies remained in the theater from the previous period still prevailed. The formation of new methods took place gradually, innovations mainly combined with establish traditions. The first stage embodiment of the tetralogy based on R. Wagner's desire to create a complete illusion of the acting on the stage with involving the technical means available at that time together with the latest technical achievements, had not been used as elements of stage equipment before. Composer wanted to use a combination of pictured scenography and the active involvement of machinery, should create a sense of the reality of the characters of the myth and the recreated mythological events. In the first stage version of "The Ring of the Nibelung" not all turned out as the composer had imaging previously. The decorative design and costumes were oriented to a historical period of German antiquity, when mythological plots arose. The events depicted in the tetralogy had a timeless dimension. This was not felt in the performances of the cycle. Emphasis on the historical illusion and realistic details of the design and behavior of the heroes did not create effect composer try to make.

Having the characteristics of historical periods and the figures as well as the leaders of the festival which were given by the composer's descendants after his death it was possible to realize the composer's intention. From 1883 the festival was held by the efforts of the closest circle of supporters, subsequent ones were held under the leadership of the composer's widow Cosima, who managed the enterprise until 1906. She although transferred the management to her son Siegfried, continued to influence artistic policy until 1930 when Cosima and Siegfried die with a break of only a few months.

It was a time of rapid spread Wagner's works in the repertoire of leading theaters. They were embodied by the artistic activity of the Wagnerian school conductors who popularized the composer's work and embodied the performance principles initiated by him personally. Among their names are H. Richter, G. Levy, F. Mottl, A. Seidl, K. Muk. During Siegfried's management of the festival it was stopped for ten years due to the WW I and financial conditions according to the time. Upon the resumption of festival activity, artistic transformations were implemented were been interrupted by his death.

The management of the festival passed to Siegfried's wife Winifred, whose leadership period was marked by a number of changes and innovations. During these

years The Nazi Party have got power and she was a supporter and had friendly contacts with the leaders of the party and Hitler personally. This allowed her to have independence in matters of festival management and to avoid binding ideological attitudes. Winifred tried to separate R. Wagner's legacy from complete implement of ideology, preserve the festival hall from politics. Her merit lies in keeping the festival in such difficult circumstances, creating the most favorable conditions for artistic activity and organizing the center for researching the legacy of R. Wagner.

Her person was tainted by contacts with the party and the regime and deemed unfit to govern. Winifred`s sons Wieland and Wolfgang were appointed to this role. Under their leadership the festival radically changed and received the allegorical name "New Bayreuth". It was opened in 1951 after a pause caused by the war and the post-war period. The first performance was staged by Wieland "Parsifal" in a manner radically different from the traditional one, caused a loud scandal. His subsequent works would follow a similar concept and Wolfgang's productions would follow suit.

After the Wieland`s death in 1966 Wolfgang became single-handedly manage the festival and again reform the principles of its work. From the 1970s he will invite famous directors to stage productions. This will give the festival artistic dynamics and a diverse views of staging opera works, significantly enrich the visual images of the performances and popularize Bayreuth for a much wider audience. His own productions will be kept in the repertoire for a long time and will appeal to the tradition of the family business, which will take over the management of the foundation created for this purpose. During Wolfgang's era, one of the most valued event in its history will be staged – the production of "The Ring" by director Patrice Chereau and conductor Pierre Boulez, making in the century year of the festival. This production proclaimed the absolute freedom of themes and contents that directors began to put into the works, opening the era of director's theater in Bayreuth. Along with famous directors, the festival productions will be performed by the most famous conductors of their time, including D. Barenboim, J. Levine, G. Solti, J. Sinopoli, K. Thielemann, A. Pappano, A. Nelsons, K. Petrenko and others.

At the turn of the century these trends continued and received a new expression, corresponding to the problems of the time and the questions that would relate to the life of modern person. Since 2008 the management of the festival passed to Wolfgang's children – Eva Wagner-Pasquier and Katarina Wagner. In 2015 Eva resigned from the management position and Katarina continued to manage the festival alone. All historical periods of the festival had achievements and failures. It marked by growing the role of the influence of external factors, the changes of artistic policy depended on the views of the director and the artists invited by him.

The dissertation considered_and analyzed the peculiarities of productions as well as the stylistic embodiment in different years having been performed by R. Wagner and his descendants. Despite the composer's declaration of the need to take such approach of realization that would not evoke associations with ordinary life but would demonstrate a timeless myth, he failed to achieve these results in practice. The use of historically reconstructed costumes and detailed scenography were inconsistency with the author's intentions. It will define the style of performances of

the Bayreuth Festival for a long time. During the time of Cosima Wagner this style been canonized and recognized as the only true way of embodying R. Wagner's works, will become a source of imitation by other theaters. Cosima's detailed directing work been held with involvement of the best performers but the way the staging will increasingly come under criticism.

Criticism received a conceptual expression in the person of the Swiss theater reformer A. Appia. He believes that staging a Wagnerian drama should be held first of all taking into account the music and finding adequate means of its visualization. A. Appia developed his own method of implementing his ideas, he considered lighting to be the main element. Some of them will be used by Siegfried in the 1920s, but his innovations will be too small. The ideas of A. Appia will be embodied by Wieland Wagner in 1951. His works with using light will become the main means of creating the visual image of the performance.

This principle will be replaced by time with Wolfgang`s directing. His works uses methods and stylistic that are characteristic for the today opera and is the main approach to the interpretation of the work nowadays.

For the first time in the Ukrainian musicology the Bayreuth Festival was investigated according to the composer's views and ideas of the music drama regarding the realization of the idea, the peculiarities of their practical implementation when working on the organization of the festival.

The presented dissertation study is the first attempt in Ukrainian musicology to study the Bayreuth Festival in a comprehensive approach to its development in the perspective of historical changes includes consideration of the stylistic solution of the performances, their filling in accordance with the time and peculiarities of the functioning of the festival in different periods of its history.

Key words: Bayreuth, Bayreuth Festival, Festspielhaus, opera, opera house, romantic tradition, opera reform, musical drama, sacred space, philosophical and artistic-aesthetic views, genre, genre of opera, directed opera, opera director, interpretation, idea of opera, Gezamtkunstwerk, integration of arts, opera text

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ

ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Гончар О. Ю. Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангойзера» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. журн. Київ, 2020. №16. С. 129–136.
2. Гончар О. Ю. Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 131: Музична інтерпретація: теоретичний та виконавський дискурс: зб. ст. і матеріалів. Київ, 2021. С. 137–153.
3. Гончар О. Ю. «Новий Байройт» – відродження вагнерівського фестивалю: передумови, персоналії // Музичне мистецтво і культура. Вип.32 (1). Одеса, 2021. С. 106–121.
4. Гончар О. Ю. Музична драма Р. Вагнера «Парсіфаль» у режисерському прочитанні Кирила Серебреннікова // Музичне мистецтво і культура. Вип.33 (2). Одеса, 2022. С. 210–222.
5. Гончар О. Ю. Київські маршрути творів Ріхарда Ваґнера // Українська книга про Ріхарда Ваґнера / за заг. наук. ред. докт. Мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 42–68.

Наукові праці апробаційног характеру

1. Гончар О.Ю. Анатоль Петрицький: оперна сценографія 20–30-х років XX століття у діалозі з європейськими тенденціями та у пошуках власної ідентичності // Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: тези Другої щорічної міжнародної наукової конференції (Київ, 6 грудня 2021р.) / Національна академія мистецтв України. Київ, 2021. С. 14–16
2. Гончар О.Ю. Постать Віланда Вагнера та його мистецькі погляди // Молоді музикознавці : тези XXI міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2021 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2021. С. 27–28
3. Гончар А. «Новый Байройт» – новое дыхание // Київське Вагнерівське товариство: 25 років під гостинним дахом Київського будинку вчених Національної академії наук України: науково-популярне видання. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М. 240 с. С. 129–137

ЗМІСТ

ВСТУП……...14

1 РОЗДІЛ 1. ОРГАНІЗАЦІЯ ФЕСТИВАЛЮ ТА ПЕРІОД ДІЯЛЬНОСТІ РІХАРДА ВАГНЕРА……25

1.1 Теоретичні праці Ріхарда Вагнера як передумови організації фестивалю у Байройті та концепції мистецтва з огляду на практику……25

1.2 Оперна карта Німеччини середини XIX століття і практичний досвід Ріхарда Вагнера як капельмейстера та композитора. Особливості розвитку режисури……42

1.3 Будівництво Фестшпільхаузу……...58

1.4 Підготовка проведення першого фестивалю……69

1.5 Фестивалі 1876 та 1882 років……72

1.5.1 Перстень нібелунга……...72

1.5.2 Парсіфаль……...82

Висновки до розділу 1……..89

2 РОЗДІЛ 2. ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПІСЛЯ СМЕРТІ РІХАРДА ВАГНЕРА……92

2.1 Фестивальна діяльність після смерті Ріхарда Вагнера. Козіма Вагнер очолює фестиваль та розширює коло його діяльності……92

2.2 Фестиваль за часів керівництва Зігфріда Вагнера. Роки випробувань……97

2.3 Диригентський корпус Байройту і розповсюдження виконавських принципів вагнерівських партитур……..104

2.4 Реформаторські ідеї Адольфа Аппіа.....117

2.5 Вініфред Вагнер, «Фестиваль війни» та наслідки історичного періоду……124

Висновки до розділу 2……143

РОЗДІЛ 3. «НОВИЙ БАЙРОЙТ» ВІЛАНДА ТА ВОЛЬФГАНГА ВАГНЕРІВ……147

3.1 Поновлення фестивальної діяльності. Віланд Вагнер та його мистецький принцип……..147

3.2 «Парсіфаль»1951 року……154

3.3 Зміни за часів керівництва Вольфганга Вагнера. Його нащадки……161

3.4 Виконавська традиція сьогодення: особливості режисерських інтерпретацій сюжетів……...169

3.4.1 «Парсіфаль» Еріка Уве Лауфенберга……170

3.4.2 «Тангойзер» Тобіаса Кратцера……..176

Висновки до Розділу 3……..183

ВИСНОВКИ……187

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...192

ДОДАТКИ……...218

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У вітчизняному музикознавстві постать Ріхарда Вагнера останнім часом викликає все більший інтерес. Цьому сприяє непересічна особистість композитора, який став унікальною особистістю в історії мистецтва XIX століття, вплинув на майбутні покоління музикантів, своїм баченням розвитку мистецтва, викладеному в численних літературних роботах, обґрунтував необхідність реформ та створив теорію музичної драми, яку сам втілив на практиці. Саме з цим аспектом його біографії пов’язане дане дослідження, де розглянуто створений ним Байройтський фестиваль.

Діяльність Р. Вагнера не зосереджувалась виключно на музиці. Він залишив по собі літературні праці, які містять поетичні, філософські, соціально-політичні, мистецькі та публіцистичні тексти. Створив мистецьку теорію, збудував театр зі спеціальними параметрами, призначений для виконання виключно його творів. Спадок композитора є об’єктом прискіпливого вивчення не тільки музикознавців, але й філософів, театрознавців, психологів, соціологів та представників інших галузей науки.

«Його зусилля були настільки успішними, що сьогодні, понад століття потому, ми використовуємо характерну лексику, щоб визначити й описати його твори… Вагнер зробив не що інше, як створення "бренду" задовго до того, як брендування стало стандартом серед комерційних компаній наприкінці дев’ятнадцятого століття» [138, с. 393–394].

Результатом діяльності композитора стало стрімке розповсюдження його ідей та вплив не тільки на митців, але й філософів та політиків, що через трактовки його думок у майбутньому спричинило труднощі для нащадків, мистецького спадку та започаткованого Р. Вагнером фестивалю. Саме організація та проведення у місті Байройт фестивалю задля виконання власних творів було вершиною творчого шляху композитора, над реалізацією чого він працював мало не все життя. «Байройт став не лише першим сучасним

музичним фестивалем, а чимось на кшталт міста компанії, синонімом імені Вагнера, і центром складної "інституційної мережі", яка включає виробничий завод (Festspielhaus), головну базу діяльності Вагнера (Wahnfried), а також штаб-квартиру Товариства Вагнера з його 136 відділами, розташованими на всіх континентах, крім Антарктики» [138, с. 394][1].

Фестивалю, як невід'ємній частині доробку композитора, у вітчизняному музикознавстві майже не надано уваги. Єдиними роботами є стаття М.Р. Черкашиної-Губаренко, в якій розглянуто загальну історичну картину та деякі особливості перших років його роботи [51] та робота М. Зубко [26], присвячена рокам керівництва Зігфріда Вагнера.

Вітчизняне музикознавство зосереджене передусім на вивченні творів композитора, його творчого методу, засобів музичної мови, історичних контекстах написання та виконання творів. Фестиваль, започаткований Р. Вагнером, часом лише побіжно відображений у даних роботах, хоча є саме тим зв'язуючим елементом між теорією та практикою, що слугує елементом втілення задуму для найвизначніших його робіт.

Українське вагнерознавство представлене захищеними дисертаціями О. Рощенко [44], яка зупинилася докладно на міфотворчій концепції Вагнера та на її зв'язках з ідеями ранніх німецьких романтиків, І. Іванової [28] та О. Наумової [42], в яких дослідниці звертаються до «Парсіфаля» та розглядають аспекти його жанрової поетики та сакральної драматургії. Дисертаційне дослідження Л. Холодової [48] звертається до ранніх років життя композитора та його становлення як митця, впливу на його творчість сучасників та історичних умов. В ряді інших дисертаційних праць [16; 25], розглядається творчість Р. Вагнера у аспекті зв'язків та мистецьких впливів.

---

[1] Музичний фестиваль як інституція виник на століття раніше за Байройт. У 1784 році в Лондоні відбувся пам'ятний фестиваль Генделя, а в тому ж році у Бірмінгемі започатковано Триєнальний музичний фестиваль. В 1818 році започатковано перший у Німеччині музичний фестиваль Нижнього Рейну. 1860 року у Фрації відкрився оперний фестиваль Хорегії Оранжу.

Основні вагнерознавчі роботи українських дослідників представлені статтями, серед яких переважають аспекти розгляду мистецького спадку та його композиційно-ідейних основ. Роботи О. Бабій присвячені аналізу мистецьких поглядів Р. Вагнера [3;4;5] та втіленню його доробку автором та сучасними постановниками [6;7]. Монографія О. Шаповал [58] присвячена художній практиці композитора з точки зору мистецької комунікації, а в одній зі статей О. Сердюка [45] представлено спілкування та влив композитора на українських митців.

Важливою є монографія Б. Шалагінова [57], в якій міститься низка досліджень, де автор аналізує літературно-мистецьку спадщину Р. Вагнера з міфопоетичного та літературно-символічного боку.

Діяльність Київського Вагнерівського товариства начолі з професором М.Р. Черкашиною-Губаренко, серед іншого, ставить за мету заповнення прогалин у вагнерівських студіях. Останніми роками вийшли друком колективні монографії [46; 53], де представлена робота з дослідження та аналізу творчої біографії композитора, його впливи на мистецькі процеси минулого та сьогодення, дослідження різних аспектів творчості та виконавської практики в Україні та світі. Завдяки діяльності Товариства стало можливим ознайомлення зі спадком Р. Вагнера для молодих митців у рамках щорічної стипендіальної програми Фонду Ріхарда Вагнера, які мають можливість відвідати Байройтський фестиваль та ознайомитись з сучасною практикою постановок на фестивалі, що відкриває доступ до безпосереднього спілкування та обміну думками між митцями з різних країн та осягнення спадщини композитора в місці втілення його грандіозного художнього задуму.

Наразі існує гостра потреба продовження та розширення досліджень зв’язку між доробком Р. Вагнера та українським мистецтвом, його впливу на вітчизняних композиторів минулого й сучасності та виконавців, створення виконавських традицій та популяризації вагнерівського доробку на сценах нашої країни. Важливим також є видання друкованих матеріалів, присвячених названим вище аспектам мистецької політики.

Закордонні дослідження, присвячені Байройтському фестивалю та постаті його засновника, наявні у великій кількості, але вони часто зосереджені на одному історичному періоді або мистецькому підході певних постатей до постановки музичних драм, засобам та особливостям їх реалізації на сцені, елементам театрального облаштування чи фрагментам з біографії митця.

Комплексні роботи, де розглянуто історію фестивалю, майже відсутні. Значним вкладом у написання та висвітлення його історії у часовій перспективі та мистецьких особливостях функціонування була серія досліджень, здійснена з нагоди сторіччя Байройтського фестивалю, в яких розглянуті майже всі аспекти його діяльності за відповідний період. Книга Майкла Карбаума [165], що входить до цієї серії, була першою ґрунтовною роботою другої половини XX століття, де висвітлено історію фестивалю. Англомовна робота Фредеріка Спотса охоплює більший період фестивалю [239]. Автор намагається згладжувати гострі кути та протиріччя, які наявні у історії фестивалю та викликані середовищем та вагнерівськими поглядами, насамперед у їх інтерпретації як кінця XIX століття, так й у 1933–1945 роках.

Праця Бернда Бюхнера [111], написана до сторічного ювілею Р. Вагнера, доповнює історичний матеріал політичним виміром з сучасного його розуміння, яке невід’ємне від фестивалю через особливості історичного розвитку у XX столітті. Важливою є нещодавня двотомна праця Освальда Георга Бауера [84; 85], де ґрунтовно розглянуті історія та мистецьке надбання, хоча робота має певну неоднорідність матеріалу та завершується 2000 роком. Тим не менш, автор використовує велику кількість нових джерел та вибудовує комплексну картину, що складається з поєднання власне історичного та мистецького елементів.

Неоднорідність викликана передусім тим, що фестиваль ніколи не був цілісним, а складається з періодів, де кожен має певні особливості, викликані не лише мистецькими, але й зовнішніми чинниками, що протягом його історії по різному впливали на його функціонування та залишили як позитивні, так й негативні наслідки з причин певного ідеологічного впливу на мистецьку

інституцію та наближеність її керівників до правлячої верхівки у часи панування в Німеччині націонал-соціалізму, підтримка ідей та тогочасних лідерів. Широко обговорювана роль Байройта та його мистецької діяльності в епоху нацизму досі не має ґрунтовного наукового аналізу, залишається дискусійною та спекулятивною темою.

Деякі дослідження обмежені у викладі цього періоду. Це пов'язане з донедавна напівзакритим доступом до фестивальних архівів та обмеженість іншої джерельної бази, що досі частково закрита для вивчення. Викликані цим пробіли не сприяють більш повному осягненню історії фестивалю в певних часових проміжках.

Слід зазначити, що певні структурні недоліки є характерною рисою наукових розвідок, що мають за мету представити історію Байройтського фестивалю як цілісну хронологічну розповідь. Вкрай складна та різнопланова постать композитора, який залишив по собі не тільки мистецький спадок, певним чином впливає як на доволі суперечливе сприйняття його творів, так й викликає глибокі дискусії щодо екстра-музичних елементів, які невід'ємні від його творчості.

Вибудовування історичного дослідження стосовно фестивалю час від часу натикається на проблеми, що вимагають додаткового пояснення та можуть слугувати матеріалами для окремих досліджень. Ця особливість спричиняє певну фрагментарність викладу матеріалу, яка притаманна масштабним роботам, де автор відходить від наміченої лінії та приділяє увагу певному аспекту, що й спричиняє виникнення фрагментарності тексту, де доводиться лише побіжно згадувати про певні точки, навколо яких виникають концентричні кола подій, відносин та сприйняття, спричинені цим явищем.

За словами директора музею Р. Вагнера у Байройті Свена Фрідріха (Sven Friedrich), «Вагнерівський міф нерозривно оточує його об'єкт, який, через це, можна розглядати лише як зворотну проекцію крізь призму історії рецепції та впливу… Навіть розуміння Вагнера, яке стає дедалі критичнішим із 1970-х років і яке прагне до більш диференційованої картини поза межами

ідеологічних намірів перетворення та прокляття, тим не менш, завжди має мати справу з міфом Вагнера та його ідеологічною історією… Видається сумнівним, чи ця обставина водночас документує об’єктивність – чи, можливо, навіть, навпаки, створює калейдоскоп культурної, інтелектуальної та ідеологічної історії» [133, с. 1–2].

Цей міф створювався ще за життя композитора, завдяки діяльності Козіми Вагнер отримав концепційне вираження, пізніше став ідеологізованим за змістом та формою. Його вираження мало не тільки ідеологічне, але й мистецьке вираження, що тривалий час слідувало за традицією втілення творів у тому вигляді, як їх постановка здійснювалась за часів Р. Вагнера.

Певною мірою, кардинальна зміна постановочної традиції та звернення до нових стилістичних принципів втілення була актом "очищення" від історичного минулого, в першу чергу 30–40-х років XX століття. Звичайно, що це мало значення й з художнього боку, адже відбулось оновлення сцени згідно запропонованих ще наприкінці XIX століття ідей А. Аппіа, які мали на меті визволення драми з під нашарувань натуралістичної сценографії та великої кількості бутафорії.

Важливою частиною робіт, що розкривають історію Байройтського фестивалю, є біографічні праці, які дозволяють зрозуміти відносини в середині родини та між керівниками установи й митцями, запрошеними для втілення творів. За їх допомогою часом вдається створити більш точну картину не тільки мистецького процесу, але й управління фестивалем та зовнішніх зв’язків.

З огляду вітчизняного та зарубіжного доробку, що присвячений постаті композитора, його філософським ідеям та їх реалізації, а також створенню та роботі мистецької інституції, випливає **Актуальність** дослідження, зумовлена поглибленням розуміння значення Байройтського фестивалю та мистецьких процесів, що відбувались в його діяльності в перспективі їх історичного розвитку та відповідно до умов, що визначали ці процеси. Показ передумов організації фестивалю відповідно до бачення композитора та на основі його досвіду, відповідності до традицій та театральної практики того часу, а також

звернені до фестивалю, як елементу спадку композитора, визначення його мистецької ваги для розповсюдження вагнерівських творів та зростання їх популярності в усьому світі.

Цей аспект, що майже не представлений у вітчизняному музикознавстві, хоча є невід'ємним елементом спадку Р. Вагнера, становить **новизну** даної роботи.

Слід зазначити, що комплексному розгляду фестивалю в його історичному вимірі та розвитку мистецької традиції впродовж часу його функціонування, її представленні у часовій перспективі, присвячена незначна кількість робіт, більша частина з яких зосереджена переважно на певному аспекті чи елементі фестивалю та його діяльності.

Тому **мета** роботи – це дослідження історії фестивалю з визначенням особливостей його функціонування, залежності від зовнішніх факторів та їх впливу на мистецькі процеси.

Поставлена мета вимагає реалізацію наступних **Завдань**:

– дослідити передумови організації фестивалю на основі аналізу теоретичних робіт Р. Вагнера та його практичного мистецького досвіду;

– розглянути практичні дії для реалізації втілення ідеї фестивалю;

– розкрити умови постановки та завдання, поставлені композитором щодо втілення його творів;

– окреслити історичні періоди фестивалю та їх значення для мистецької діяльності;

– дати характеристику періодам фестивалю та діяльності його керівників;

– розглянути особливості постановок та методів їх реалізації;

– проаналізувати відмінності стильового втілення в різні періоди.

Об'єкт дослідження – Байройтський фестиваль.

Предмет – передумови організації та зміна мистецько-стильових засад фестивалю, їх розвиток у хронологічному вимірі.

Теоретичне підґрунтя дослідження складається з робіт, що розглядають наступні питання:

–теорії та практики режисури, засобів постановки – А. Аппіа [1], [68], [69], [70]; М. Абель-Латіф [64], О. Бабій [6], Б. Пікон-Валлен [43]; М. Давидова [24], Х. Андерлік [66], М. Ашман [73] О.Г. Бауер [80], [81]; К. Оверхоф [208];

– біографічні та автобіографічні матеріали – Р. Вагнер [12], [13], [14]; У. Бермбах [96], Б. Хаман [147], О. Хілмс [153],[154]; І. Капспмер [164], Е. Клее [172], Е. Ньюман [206], Є. Райгер [219], Г. Скелтон [235],[236]; К. Вагнер [262],[263], Н. Вагнер [266], З. Вагнер [276], В. Вагнер [278];

– естетико-філософських ідей – О. Бабій [3],[4]; Р. Вагнер [12], Г. Галь [18], Л. Левчук [35], О. Лосєв [38],[39], [40]; Е. Шюре [61], М. Элиаде [63]; А. Листанберже [37], Й. Хойзінга [47],Х. Чемберлен [49], У. Кінцле [167],[168],

– теорії та практики медій – Б. Балаш [8], З. Лісса [36], А. Аронсон [72], Ф. Кітлер [171], Г. Кройцер [177],[178], К. Лайоши [183].

– історії та теорії театру – М. Черкашина-Губаренко [50], [54]; П. Барб'є [77], О. Клековкін [29], [30], [31], [32];

– історії фестивалю та його мистецької практики – М. Зубко [26], О. Сердюк [45], М. Черкашина-Губаренко [51], А. Бальд [75], О.Г. Бауер [82], [83], [84], [85], К. Бауман [86]; У. Бермбах [93],[94]; П. Карнегі [114], Н. Екерт [124], М. Карбаум [165], М. Кізель [170], Д. Мак [186], К. Різі [220], Т. Зеедорф [234], Ф. Споттс [239].

Методами дослідження є:

— біографічний – створення цілісної картини життєвого та творчого шляху Р. Вагнера ;

– історичний – дозволяє зрозуміти історико-культурний та соціо-політичний контексти, в яких існував композитор та відбувалось його формування як митця;

– стилістичний – слугує для розуміння та визначення стильових впливів, яких зазнав композитор та стильових змін, у реалізації його доробку;

– аналітичний – що дозволяє осягнути теоретичні роботи Р. Вагнера, та слугує визначеню його естетично-філософських поглядів;

– порівняльно-аналітичний метод – для співставлення та пояснення змін, що відбувались у постановочній традиції фестивалю протягом його функціонуванння;

– комплексного аналізу – дозволяє сформувати найбільш повне та цілісне уявлення про фестиваль особливості його періодів та їх місце у перспективі історичних змін, що відбувались протягом усього періоду його роботи;

– семантичного аналізу – для пояснення режисерських інтерпретації творів Р. Вагнера й елементів музичного мислення композитора, узагальнення образного змісту творів та їх музичних образів.

Наукова новизна:

– Вперше у українському музикознавстві висвітлено історію Байройтського фестивалю від виникнення ідеї його заснування до нашого часу;

– Вперше у українському музикознавстві простежено еволюцію стилю фестивальних постановок у перспективі історичних змін та умов, викликаних історичними процесами;

– Здійснено аналіз поглядів композитора на спеціальні умови втілення його творів та фактичну реалізацію задуму на Байройтському фестивалі;

– Введено до наукового обігу джерельну базу, що містить різнопланові роботи, темою яких є особистісні та мистецькі зв’язки навколо постаті Р. Вагнера, особливості архітектурної реалізації Фестшпільхаузу, історії Байройтського фестивалю, політичного впливу на мистецтво в певні історичні періоди, сприйняття вагнерівського доробку та ін.

Практичне значення роботи полягає у можливості подальшого використання її результатів та їх застосування у дослідженнях, режисерській та виконавській діяльності, педагогічній діяльності та історичному музикознавстві. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних дисциплінах та курсах з «Історії світової музики», «Історії оперного мистецтва», «Інфраструктури музичного життя», «Історії світової культури», «Історії західної музики», «Історії музичного модернізму», «Новітньої історії

західної музики», «Аналізу музичних творів», «Тенденцій сучасної опери» спеціалізованих навчальних мистецьких закладів вищої освіти.

Хронологічні межі роботи охоплюють всю історію Байройтського фестивалю (1876–2023) та висвітлюють етап формування ідей та теорій, що будуть основою його організації.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри Теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, в доповідях на трьох міжнародних та трьох всеукраїнських наукових конференціях.

Міжнародні:

– Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 07 листопада 2019 року.

– XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації». Київ, 8–10 січня 2021 року.

– Національна академія мистецтв України. Друга щорічна міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокульнурних процесах» Київ, 06 грудня 2021 року.

Всеукраїнські:

– XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики "Інтерпретаційний потенціал музичного твору". Київ, 30 жовтня – 1 листопада 2020 року.

– XXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття». Одеса, 3–5 грудня 2020 року.

– XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» Одеса, 8–9 грудня 2021 р.

Публікації.

Положення дисертації опубліковано в п’яти наукових працях, серед них чотири статті у наукових фахових виданнях, рекомендованих МОН України категорія «Б», одна стаття у колективній монографії. Також наявні дві публікації апробаційного характеру.

Структура роботи.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків

РОЗДІЛ 1
ОРГАНІЗАЦІЯ ФЕСТИВАЛЮ ТА ПЕРІОД ДІЯЛЬНОСТІ РІХАРДА ВАГНЕРА

1.1 Теоретичні праці Ріхарда Вагнера як передумови організації фестивалю у Байройті та концепції мистецтва з огляду на практику

Ідея Р. Вагнера щодо створення музичної драми як протилежності традиційній опері ґрунтується на наслідуванні давньогрецької театральної традиції та власному баченні сутності музичної драми (dramma per musica) як мистецького різновиду. Свої філософські та художньо-естетичні погляди Р. Вагнер виклав у низці теоретичних праць, серед яких «Мистецтво та революція», «Твір мистецтва майбутнього» (1849), «Опера та драма» (1850), ряд інших теоретичних робіт з числа його публіцистики. Широка публіцистична спадщина композитора складається з текстів, в яких він розмірковує не тільки на мистецькі, але й соціально-політичні, філософсько-релігійні та інші теми.

Р. Вагнер, говорячи про мистецтво та наголошуючи на необхідності його реформ, про шляхи яких йдеться у вищеназваних працях, що стали відправними для створення власної концепції, критикує сучасний йому музичний театр та мистецтво в цілому, яке не має соціальних функцій, окрім розважальної. Композитор вважає, що мистецтво перебувало у "золотій добі" за часів античності, де слугувало соціальному вихованню, несло високоморальні орієнтири та було центром єднання для мешканців полісу.

У своїх теоретичних роботах Р. Вагнер спирався не тільки на естетичні орієнтири минулого, але й намагався пояснити причини та наслідки виникнення того чи іншого явища, для чого робив екскурси в історію та соціальні проблеми. Щодо власне мистецьких переконань, які він декларував та до втілення яких йшов через значні перепони усе життя – всі вони сформувались на основі практичного досвіду оперного капельмейстера у театрах тогочасної Німеччини, а також внаслідок вже написаних та поставлених на сцені власних

творів. Літературна спадщина Р. Вагнера наразі не перекладена українською мовою. У запропонованому дослідженні, окрім звернення до деяких німецьких оригіналів, доводиться послуговуватись певною частиною перекладів, зроблених в різні історичні періоди, роботи авторів, які належать до загальновизнаних у мистецькому середовищі.

Погляди композитора є синтезом практики та мистецького ідеалу, який він вбачає у давньогрецькій театральній традиції й орієнтується на її відродження у тому вигляді, як це досягалося в умовах XIX століття. В наведених роботах він аргументує необхідність поєднання мистецтв в їх первинній єдності та застосовує для визначення нової форми їх сполучення термін «цілісний мистецький твір» (Gesamtkunstwerk). За його твердженням, первісна єдність мистецтв у давньогрецькій трагедії в процесі розвитку суспільства розділилась на окремі мистецькі гілки. Поезія і словесна драма почали розвиватися відокремлено від музики, і, на його переконання, таке розділення обмежило їх виражальні можливості. Р. Вагнер стверджував, що новий синтез поезії, музики і театрального мистецтва може бути досягненим у драмі, поєднаній з музикою і призначеній для музичного втілення. Ідеї композитора резонували з декотрими філософсько-естетичними поглядами часу, які ми вважаємо за необхідне коротко окреслити.

Вже в давньогрецькій культурі робилися спроби диференціювання мистецтва за видами [35; 39]. Втім, стрункої структури видів/жанрів мистецтв антична думка не досягла, лише пунктирно були розділені матеріальні мистецтва (архітектура, скульптура та живопис) від нематеріальних музики та поезії. Найгрунтовнішу систематизацію епосу, драми та трагедії Античності зробив Аристотель у «Поетиці» [2], хоча посилання на його працю і подальші висновки вимагають уточнень та конкретизації, на чому наголошують сучасні дослідники. Р. Вагнер із засторогою ставився до поглядів Арістотеля, в певній мірі вважав їх хибними. Серед останніх українських робіт, присвячених цьому питанню, слід згадати дослідження О. Клековкіна, в якому автор детально

розглядає питання інтерпретації і подальший розвиток ідей аристотелівської спадщини у працях по теорії драми [30].

Французька классицистська трагедія, театральна естетика, що базувалась на принципах триєдності, відкидається Вагнером як така, що насправді не має зв'язку з античною традицією. Це підтверджується й висновками згаданого українського дослідника. В іншій своїй роботі О. Клековкін акцентує увагу на тому, що «на хвилі відродження старожитностей, на початку XVI століття до коментування праць Аристотеля взялися інтерпретатори, котрі й вивели з "Поетики" закон трьох єдностей» [32, с. 393]. За словами науковця, «театр, який міг бачити Аристотель, вже давно забув про класичну трагедію (на тему якої фантазував Аристотель), на його кону стала панувати новоаттицька комедія. Дивлячись ці вистави, Аристотель, як можна судити з його текстів, відчував до них відразу і марив ідеалізованим уявленням про давнину й класичну трагедію, сценічного втілення якої йому вже не довелося побачити» [32, с. 395].

У другій половині XVIII століття виникають тенденції розгляду мистецтв у їх взаємозалежності та єдності, тобто зворотного процесу до античного поділу. Однією з праць такого спрямування є трактат Джона Броуна (John Brown, 1715–1766) «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження і занепад» [108]. У роботі Д. Броуна намічено три основні напрями, які тезово можна викласти наступним чином: 1) первинну нерозривність музики й поезії на ранніх етапах культури; 2) причини їх розходження з розвитком мистецтв; 3) шляхи майбутнього гіпотетичного поєднання в "новому роді" мистецтва. Власне Д. Броуном були виділені у самостійну групу музика, хореографія та поезія з огляду на їх ритмізовану основу. Названі елементи у музичній драмі Р. Вагнера стануть ключовими, що є певним передбаченням автором трактату реформаторських ідей композитора. Наголошені Д. Броуном синкретичні елементи мистецтва на пряму співвідносяться з міфологічною основою вагнерівських творів.

Ідеї синтезу мистецтв були притаманні й німецьким мислителям та практикам художньої діяльності. Для романтизму стає характерним розуміння

мистецтв у їх унікальності для кожного з його видів, які разом з тим активно взаємодіють: «Мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне» [160, с. 9]. Центральну позицію в колі мистецтв займала за їх поглядами музика, до якої «тяжіють усі мистецтва, щоб, розчинившись у ній, поставати знову» [160, с. 60].

Вже у роздумах романтиків проблема єдності мистецтва відіграє суттєву роль, хоча розуміння синтезу інколи різняться. Яскравим свідченням цього питання є лист Ф. В. Шеллінга до А. В. Шлегеля, де він пояснює зміст своєї майбутньої лекції: «Я буду виводити не стільки мистецтва, скільки Єдине та Все (Ein und Alles)…», при цьому він сприймає «музику, словесність та живопис» як сутність одного начала [229, с. 94]. В роботі «Введення в філософію міфології» Ф. Шеллінг акцентує увагу на міфі як першоджерелі мистецького синтезу і стверджує «притаманність будь-якій міфології чогось загального» [59, с. 163]. Ці його висловлення знайдуть відгук у міфологічних концепціях Р. Вагнера. На схожих засадах ґрунтується й Ф. Шлегель, у нього «сутність вищого мистецтва та форми полягає у сполученості з цілим…» [60, с. 406].

Погляди на синтез мистецтв та його втілення у музиці аналізує в дисертаційному дослідженні та ряді публікацій українська науковиця О. Рощенко [44]. Про роль мистецького синтезу в естетичних принципах і в творчості Ф. Мендельсона йдеться також у роботі однієї з учениць О. Рощенко М. Веремйової [16]. Інша харківська дослідниця О. Бабій досліджує формування поглядів Р. Вагнера на синтез мистецтв з точки зору його читацьких запитів [3], її колега і керівниця кандидатської дисертації І. Іванова розглядає з цих позицій твори Р. Вагнера [28].

Щодо термінології, то німецькій естетиці термін "Gesamtkunstwerk", який використовував Р. Вагнер, вперше був застосований філософом та теологом Карлом Фрідріхом Евсебіусом Трандорфом (Karl Friedrich Eusebius Trahndorff, 1783–1863) в двотомній праці «Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauungund

Kunst» (1827) та інтерпретувався ним як «тотальний/ідеальний твір мистецтва», «універсальний/синтетичний твір мистецтва» [183, с. 43], [251, с. 312].

Відомо, що зародження опери як окремого театрального різновиду базувалось на відродженні ідеалів античної драми, яка містила в собі музичний супровід та танок. Її гіпотетичну структуру спробували відродити учасники Флорентійської камерати, створивши музичну драму (dramma per musica), яка стала відправною точкою у подальшому самостійному розвитку оперного мистецтва [65, с. 203][2]. В своїй діяльності вони, серед іншого, прагнули досягти первинного синтезу складових елементів давньогрецьких театральних вистав. Р. Вагнер на новому етапі повторює злам рубежу XVI–XVII століть. Він критикує тогочасну оперу за надмірне панування музики за рахунок стрункого та логічного драматичного начала, і ніби знову відкриває принцип *dramma per musica* як ідеалу музичної драми. У «Новому Байройті» це станеться ще раз, коли Віланд Вагнер відмовиться від надлишкового натуралізму сценічного оформлення та пануючого історизму на користь концентрації драматичного моменту спектаклю, який виражався не тільки через методи роботи, але й символікою та принципами організації сценічного простору.

Ідеї Р. Вагнера хоч й перегукуються з певними теоретичними концепціями того часу щодо єдності мистецтва, але суперечать постулатам тогочасної естетики, про що автор говорить у другій частині своєї роботи «Опера та драма», наводячи у якості прикладу погляди Г.Е. Лессінга на межі видів мистецтва та їх єдність, викладені у «Лаокооні». Систематизація жанрів та родів мистецтва відкидається Р. Вагнером та різко суперечить принципу їх єдності у музичній драмі як вищому поєднанню цих елементів. Автор наголошує й на недоліках класифікації, яка виникла з «…міркувань, вибудуваних на хибно зрозумілих правилах Арістотеля…»[12, с. 346] щодо давньогрецької драми в тому її розумінні, що було характерним для класицистичного періоду та стало стійким переконанням на тривалий час.

---

[2] *Також у:* Palisca C.V. Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press, 1994. 522 p.

На естетичні позиції Р. Вагнера значно вплинула також творчість Е.Т.А. Гофмана (Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776—1822), де Вагнер міг вперше познайомитись з думками про структуру мистецтва та його неподільність [117, с. 55]. Його захоплювали містичні події, що траплялись з персонажами творів Е. Гофмана, атмосфера мистецького світу, яка резонувала з реальним оточенням, в якому зростав композитор. Впливу цих ідей на формування власних мистецьких поглядів Р. Вагнер зазнав ще в дитячі роки. Борис Шалагінов, даючи характеристику гофманівського стилю, зауважує, що у текстах паралельно показана реальність, детальне предметне наповнення якої описано автором, та її існування у взаємопроникнені з фантастикою. Саме таку атмосферу бачив навколо себе маленький Вагнер [57, с. 321]. Показово, що Р. Вагнер не згадує у своїх спогадах «Моє життя» жодного гофманівського музичного твору, однак з різних приводів ділиться враженнями від літературних героїв та сюжетів його новел. Музичний доробок автора «Крейслеріани» швидше за все не був відомий Вагнеру. Під час навчання у гімназії він вперше знайомиться з творчістю У. Шекспіра. Ранні літературні враження Р. Вагнера більш детально розглянуті у дисертаційному дослідженні Л. Холодової [48, с. 37].

Представники родини композитора професійно займались театральним мистецтвом, були знайомі з доволі широким колом діячів літератури. З дитинства перебуваючи у середовищі, де обговорювались артистичні питання та яке було наповнене атмосферою мистецтва, він позасвідомо засвоював нові ідеї та погляди. Саме до цього періоду життя у Дрездені та Лейпцизі належить і формування Вагнера-музиканта – вплив мали відвідини концертів дрезденського міського оркестру та лейпцизького Гевандхаузу, велика насиченість музичного життя рідного міста. В цей же час Р. Вагнер знайомиться з драмами В. Шекспіра та Ф. Шиллера на сцені, ролі в яких виконували його старші сестри [48; с. 25].

Його перші театральні враження були отримані із закулісся театру. Надалі Вагнер отримав можливість знайомства з драматичними та музичними

виставами, які того часу часто виконувались у одних й тих самих театральних залах. Поряд з популярними драмами Ф. Шиллера та В. Шекспіра тут часто виконувались італійські белькантові опери, популярним був «Вільний стрілець» К. М. фон Вебера та «Фіделіо» Л. ван Бетховена. У ролі Леонори Вагнер 1829 року вперше на сцені побачив Вільгельміну Шредер-Дервієнт (Wilhelmine Schröder-Devrient, 1804–1860), яка справила на майбутнього композитора ндзвичайно велике враження: «диво, … що дало моєму художньо-артистичному почуттю новий, для всього життя вирішальний напрямок»[13, с. 82]. Р. Вагнер вирішив попри усе створити твір, що був би гідним цієї співачки. Згодом вона стане виконавицею ролей прем'єрних вистав низки його творів, зокрема «Рієнці» (1842), «Летучого голландця» (1843), «Тангойзера» (1845). Матіас Шпор говорить про те, що вже юнацькі роки стали базисом для вагнерівських поглядів на театр, доводячи своє дослідження до Паризького періоду [238].

Надзвичайно важливим став вплив на молодого Вагнера музичних вистав. У «Моєму житті» він згадує першу оперу, що почув у п'ять років – «Рауль Синя борода» (Raoul Barbe-Bleue) А. Гретрі[3]. У подальшому він відвідував постановки у Лейпцигу опер Генріха Маршнера «Вампір» (Der Vampyr) та «Храмовник й єврейка» (Der Templer und die Jüdin)[4]. Творчість Г. Маршнера захоплювала Вагнера, його «Вампіра», перебуваючи на посаді хормейстера, він ставив у Вюрцбурзі 1833 року. Хоча німецькі опери більше імпонували юному Вагнеру, його увага до тогочасного італійського репертуару, оцінка позитивних і негативних якостей окремих творів теж відігравала важливу роль у формуванні його власних поглядів.

Там само у Вюрцбурзі Вагнер вперше знайомиться з партитурою «Роберта-Диявола» Дж. Меєрбера. За словами композитора, твір йому одразу не сподобався. Паралельно планувались до постановок твори В. Белліні, втім на цій сцені вони не були втілені. По поверненні до Лейпцига Вагнер знаходився під враженням «Монтекі і Капулетті» В. Белліні, пов'язаним з виступом

[3] André-Ernest-Modeste Grétry, 1741–1813.
[4] Heinrich Marschner, 1795–1861.

видатної німецької співачки В. Шредер-Дервієнт у ролі Ромео: «Це враження по своїй силі не могло зрівнятися з жодним із раніше пережитих. Сміливий, натхненний образ юного героя-коханця на тлі явно поверхневої та порожньої музики спонукав принаймні до роздумів щодо причин разючого неуспіху самородної німецької творчості у всіх спробах її застосування до драматичного жанру» [13, с. 153]. Пізніше у Магдебурзі вона співала в цій же опері В. Белліні та в «Отелло» Дж. Россіні під орудою молодого капельмейстера Ріхарда Вагнера. Саме він запросив співачку в театр, де на той час працював. Пізніше Вагнером у Магдебурзі була поставлена «Ієсонда» Л. Шпора, «Норма» В. Белліні, маловідома опера «Лесток» Д. Обера. Фіналом його діяльності капельмейстера в цьому місті була постановка власної опери «Заборона кохання», яка за різних несприятливих обставин зазнала провалу.

У Берліні 1836 року Р. Вагнер був присутній на постановці «Фернанда Кортеса» Г. Спонтіні під керівництвом автора. Ця опера справила враження своєю композиційною цілісністю, на яку Вагнер буде орієнтувавтись під час роботи над «Рієнці». В недовгий період роботи капельмейстером у Кенігсберзі відбулось знайомство з партитурами «Евріанти» К. М. фон Вебера та «Німої з Портічі» Д. Обера. Згідно даних щодо роботи в Ризі, описаних у «Моєму житті», одразу по прибуттю до міста композитор отримав усі партитури опер В. Белліні, Г. Доніцетті, А. Адама та Д. Обера [13, с. 249]. Була також поставлена опера Е. Мегюля «Йосип у Єгипті».

Варто підкреслити, що практична діяльність надала Вагнеру певні ідеї відносно майбутнього здійснення фестивального проекту. Так, при плануванні і втіленні проекту Байройтського Фестшпільхаузу у Ризі він запозичив затемнення зали, яке не практикувалось того часу, та принцип глибокої оркестрової ями, що у Байройті отримала ще й додаткові "козирки" для повного виведення оркестрантів та диригента з під поглядів публіки. Роки, проведені у Парижі, були визначальними щодо уявлень про оркестровий звук, а саме його повнозвучність та збалансованість оркестрових груп. Тут композитор ознайомився також з традицією декоративного оформлення сцени, більш

деталізованою та пишною, багатою колористично. Вплив на Р. Вагнера Паризького театрального життя та зв’язок його вражень з формуванням уявлень щодо «музики майбутнього» підтверджує Патрік Карнегі в своєму дослідженні [114, с. 15–25].

Оперний репертуар провінційних німецьких театрів, де працював Вагнер на початку своєї кар’єри, включав типове коло назв сучасного німецького, італійського та французького оперного доробку, була проблема недостатнього фінансового забезпечення таких театральних труп. Це викликало плинність провідного виконавського складу, часто низьку кваліфікацію вокалістів, а також не забезпеченість означеної в партитурах кількості музикантів в оркестрі і відсутність деяких інструментів. Обов’язки Р. Вагнера як капельмейстера серед іншого полягали і в тому, щоб робити аранжування у відповідності до наявного оркестрового складу, пристосовувати партитури до скоромних умов, в яких доводилося працювати. Це стало для нього відправною точкою для усвідомлення прогалин мистецького процесу та вироблення принципів організації останнього у відповідності до ідеалів виконання, влаштування сценічного простору та планування особливого типу театрального приміщення. З юних років Р. Вагнер прагнув до впровадження змін у мистецько-безвартісній буденності провінційних оперних труп та пізніше придворних оперних театрів, що залежали від смаку окремих осіб. Вольові зусилля сприяли формуванню нової та унікальної музичної мови, яка разом з практичним втіленням отримала й глибоке теоретичне обґрунтування, що передувало власне композиторській роботі над творами зрілого періоду.

За висновком одного з дослідників, «Як диригент, який був близько знайомий з репертуаром, Р. Вагнер дуже добре знав композиційні засоби та способи, за допомогою яких можна було досягти виразних музичних ефектів. Зв'язок фрази з експресією тексту та жестом сцени, семантизація музики через так званий "лейтмотив" і сміливий подальший розвиток гармонії та інструментів ставлять музику так само повністю на службу драмі, яка тепер

виявила безпрецедентний потенціал емоційного впливу» [133, с. 3], що було яскраво втілено у подальшій композиторській творчості.

Робота Р. Вагнера «Твір мистецтва майбутнього» (1849)[5] стає публіцистичною працею, де термін *Gesamtkunstwerk* виступає як формотворчий елемент нового підходу до організації мистецької діяльності (хоча вперше він з'являється у «Мистецтві та революції» (1849)). В масштабній за розміром і обсягом матеріалу роботі «Опера та драма» (1850) Р. Вагнер озвучує практичну сторону здійснення задуманої реформи оперної справи та формулює необхідність нового простору для побудови театрального дійства. Саме цей момент можна вважати ключовим щодо майбутньої організації фестивалю та будівництва Фестшпільхаузу. Слід зазначити, що подібні ідеї мав також відомий архітектор Готфрід Земпер (Gottfried Semper, 1803–1879), з яким Р. Вагнер був знайомий ще з Дрезденського періоду та брав участь у революційних подіях 1849 року. Можливо він мав певний вплив з боку Р. Вагнера, принаймні поняття "загального мистецького цілого" також зустрічається у його роботах [158, с. 160]. Проект Г. Земпера мав стати вагнерівським театром у Мюнхені. Ідею підтримував Людвіг II Баварський, але він не був реалізований у баварській столиці через протести оточення короля, незадоволеного тим впливом, який мав Вагнер на монарха. Закладені у фестивальний проект принципи були використані Г. Земпером при будівництві нової будівлі Бургтеатру у Відні (1888).

Певно, що вперше ідеї про всезагальний твір мистецтва зустрічаються у Р. Вагнера в новелі «Паломництво до Бетховена», яка публікувалась у французькій «Газет музікаль» трьома частинами 1840 року[6]. У роботі «Мистецтво та революція» Р. Вагнер стверджує, що сучасне мистецтво «є лише ланкою в художньої еволюції всієї Європи, а ця еволюція початком своїм зобов'язана Греції» [12, с. 108]. В інтерпретації автора цієї праці грецький дух мав за ідеал гармонію мистецтва, соціуму та політики. Така гармонія, за його

[5] "Das Kunstwerk der Zukunft". Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 3. Leipzig o. J. S. 42–177.
[6] R. Wagner. "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven"

думкою, має бути досягнена знову в мистецтві майбутнього та знайти втілення в музично-драматичній виставі, яка позитивно впливатиме на публіку.

Види мистецтва Р. Вагнер розглядає як складові одного феномену, а саме драми –високої та досконалої форми і синтезу всього, «що було символом всієї глибини грецької культури». Наголошуючи на відмінностях опери і драми, він робить висновок, що завдяки виокремленню опери у самостійну форму «у драми віднімається ідеалізуюча, узагальнююча виразність музики». Р. Вагнер вважає, що попередні спроби відродження драми не були вдалими, й вона має бути не відродженою, але народженою знову. При цьому для справжньої драми як закінчено-єдиного твору мистецтва «будь-яка сепарація елементів за різними спеціальними напрямками могла бути лише згубною» [12, с. 127].

Не можна оминути й соціополітичні аспекти поглядів Р. Вагнера на мистецтво, які висловлені у названих працях. Він був переконаним, що мистецтво повинно стати дороговказом для соціуму. В нових історичних реаліях, які передбачають суспільні зміни, посилиться і його вплив: «Якщо витвір мистецтва греків втілював собою дух великої нації, то витвір мистецтва майбутнього концентруватиме у собі дух всього вільного людства поза всякими національними кордонами: національний характер може бути йому лише окрасою, привабливою рисою, індивідуальним виявом загального» [12, с. 129]. Пізніше погляди Вагнера зазнають трансформації, і за аналогії з греками драма майбутнього стане ним трактуватися як втілення не загально людського, а першої черги «суто німецького».

Композитор проголошує на необхідності організації фестивалю як особливої мистецької події, створеної для втілення досконалої музичної драми – ідеалу «мистецтва майбутнього». Фінансування такого фестивалю має забезпечити держава: «цю мету можна досягти, якщо театру будуть дані достатні кошти, завдяки чому його дирекція могла бути суто художньою». Митці також одержали би повну свободу і можливість без втручання та зайвих клопотів працювати над своїми творами. Повне державне фінансування змогло би забезпечити «всезагальність та вседоступність для публіки» [12, с. 140].

Думки про необхідність нових організаційних форм, потрібних для реалізації його сміливих художніх намірів, виникли з досвіду вагнерівської праці як у периферійних німецьких театрах, так і в королівській опері Дрездена. Адже успішність театральної діяльності і перших, і другого в значній мірі залежала від обсягу фінансових витрат, які впливали на підбір солістів, професійний рівень музикантів оркестру, якісне забезпечення постановочного процесу. Через постійну необхідність дбати про гроші театральна дирекція орієнтувалась на найменш затратні вистави, на репертуар, який найбільш задовольняв запити строкатої буржуазної публіки. Позиція керівників театральних труп, які економили кошти і не ставили на перший план художню досконалість включених в афішу творів та підготовлених на їх основі вистав, ставала причиною частих конфліктів Р. Вагнера-капельмейстера з театральною адміністрацією. Репертуар дрезденського театру, в якому Р. Вагнер працював з 1842 до травня 1849 року, повністю залежав від королівської влади і смаків близького до придворних кіл вищого класу. Хоча можливості трупи і фінансова спроможність були тут значно вищими за рівень провінційних сцен, тут також панував комерційний підхід до мистецтва, а вимоги Р. Вагнера до якості і його високі критерії вважали примхами зарозумілого капельмейстера.

В розділі «Три суто людських види мистецтва у їх первісній єдності» роботи «Твір мистецтва майбутнього», Р. Вагнер наголошує, що складові музичної драми – танець, музика та поезія (Tanz-, Ton-, Tichtkunst), окремо одна від одної не є в повній мірі «вільними» та не можуть досягти тієї ступені виразності, який отримують у своїй триєдності. Так, танок, за Р. Вагнером, є найбільш конкретним видом мистецтва та таким, що представляє власне людину у її подобі. З появою ритму танок стає мистецтвом, а музика необхідна йому як джерело ритму, який, своєї черги, є основою музики. Приєднання поезії до танцю й музики створює якісно нове явище, але саме музика зв’язує елементи матеріального танцю та нематеріальної поезії. Музична складова найбільш проявляє себе у зв’язку зі словом. Останнє, на думку Р. Вагнера, при виконанні має чітко вимовлятися в поєднанні з музикою, а музична композиція

має максимально відповідати тексту, але при цьому не втрачати виражальних можливостей [12, с. 182]. «Відокремлена від танцю та від поезії музика перестала бути природним, необхідним мистецтвом», – стверджує Р. Вагнер. Розмірковуючи щодо поезії, Р. Вагнер наголошує на її опорі на танок та музику, що вже створює триєдність. Разом з тим, без цих двох складових поезія втрачає свої властивості й стає лише засобом описовості. Вагнерівський принцип озвучення слова є певним поверненням до звучання слова в драмі до її занепаду.

Попередніми кроками до об'єднання мистецтв Р. Вагнер вважає жанри ораторії та опери. Остання є найбільш наближеною до драми, оскільки залучає й танок, але це поєднання відбувається під домінуючим музичним началом, а «помилка в жанрі опери полягала в тому, що засіб вираження (музика) був зроблений метою, а драма стала лиш засобом» [12, с. 269]. На противагу опері середньовічна містерія базувалася на врівноважених музичному та драматичному началах, і, за Р. Вагнером, певною мірою була тотожна давньогрецькій драмі, однак не розвинулася в повній мірі через свою залежність від соціально-релігійних умов, хоча її зародження відбулось як органічне прагнення до того, що Е. Курт стосовно вагнерівської драми називає «поєднанням окремих мистецтв у музичній драмі… периферійний прояв та відображення їх єдності, закладеної у глибинах первісної єдності» [34, с. 49]. Сам Р. Вагнер говорить про середньовічну містерію як досконалу форму драми, яка має народне походження та містить в собі різні елементи у єдності. Зважаючи на її релігійне направлення та відповідне місце у річному циклі свят, проведення фестивалю певним чином має відповідність до цього історичного театрального дійства ще й часовою прив'язкою.

Р. Вагнер свідомо не ставить музику на вищий щабель у теоретичній розробці ідеї *Gesamtkunstwerk*, тобто її всеохопність, характерна для романтичної естетики, трансформується у його концепції на функцію розкриття драматичного змісту. Втім композитор увесь час балансує між оперою та драмою, особливо у творах, які написані до «Тристану та Ізольди». Надалі

драма більш чітко проявляється в загальній текстовій організації твору, а музичний компонент передає ті нюанси змісту та створює атмосферу, які були недоступні вербальному мистецтву.

Для Вагнера літературний текст мав надзвичайну важливість. Його власна робота над лібрето, починаючи від найперших чернеток та використання у лексиці елементів стилізованої "старої" мови через алітерацію, теж викликає згадку про до античну традицію, коли поезія сприймалася на слух у декламації акторів, тобто перебувала в одному з музикою рецепційному полі, і при цьому у драмі одне підсилювало інше. На цих моментах художніх шукань наголошує у своїй монографії палкий прихильник композитора Хьюстон Чемберлен (Houston Stewart Chamberlain, 1855–1927). Він говорить про умовне парне групування його творів першого творчого періоду, який охоплює ранню творчість і весь дрезденський період. Чергуються твори, в яких перемагає музична експресія, і ті, де на першому плані словесний текст і засоби його озвучення. На його думку, таким чином в душі автора ніби ведеться боротьба двох його іпостасей: «поета в слові» і «поета в звуках» [49, с. 67]. Про ідеальну рівновагу і гармонійну взаємодію словесного та музичного начал Вагнер говорить як про важливу рису мистецтва майбутнього.

Центральним публіцистичним твором, де Вагнер розгорнуто викладає свою концепцію синтезу мистецтв і розглядає в історичному ракурсі розвиток окремих його гілок, є «Опера та Драма», над якою композитор працював у вересні 1850–лютому 1851 років, на початку перебування в ролі політичного вигнанця у Цюриху (надрукована у Лейпцигу в 1852 році). В ній резюмовано твердження попередніх публіцистичних праць, розглянуто шляхи практичної реалізації музичної драми та її структурні елементи, серед яких "безкінечна мелодія", практична реалізація якої остаточно відбулася при створенні циклу «Персня нібелунга». Структурованість видів у їх єдності та необхідність належного оформлення цього процесу, де архітектура стане слугувати обрамленням до твору при його сценічному втіленні, аргументує важливість

особливих технічних умов та необхідність побудови якісно нового театрального приміщення.

Ці роздуми Р. Вагнера склали передумови до народження фестивальної ідеї і майбутнього проекту Фестшпільхаузу в Байройті. «У досконалій театральній будівлі потреби мистецтва диктують закон і міру всьому – аж до найдрібніших деталей. Ці потреби носять дуальний характер – це діяння і сприйняття, вони взаємно доповнюють і зумовлюють один одного. Сцена повинна передусім відповідати всім просторовим вимогам загальної драматичної дії, яка на ній відбувається; потім вона повинна відповідати цим вимогам таким чином, щоб драматична дія була доступна слуху та зору глядачів» [12, с. 238].

Р. Вагнер не вважав існуючі театральні будівлі придатними для виконання музичної драми через традиції архітектури, що суперечать її суті, адже ці приміщення були спроектовані для комерційної діяльності, мають розкішне оздоблення, а це обмежує інтереси мистецтва, мають станове розмежування публіки у глядацькій залі, що є недопустимим. Ідеї рівноправності глядачів у мистецькій концепції композитора стали причиною заміни поділу на яруси, ложі і партер на користь амфітеатру, який одночасно дозволяв максимально відкрити огляд сцени. Традиційна будова зали оперних театрів мала на увазі диференціацію публіки вже за своїми принципами архітектурної будови. Новий підхід додатково відрізняв музичну драму як основу театру майбутнього від опери та її традицій.

Згідно з новим призначенням такої театральної будівлі, замість нагромадження масивних й зайвих прикрас, адже «у облаштуванні приміщення для глядачів все визначає необхідність… цій необхідності поряд із доцільністю облаштування мусить відповідати і його краса, бо глядач прийшов заради твору мистецтва, сприйняттю якого має сприяти все, що доступне його оку» [12, с. 238].

Певні ідеї майбутньої музичної драми, погляди щодо принципів облаштування сцени та оформлення глядацької зали Р. Вагнер виробляє на основі власного досвіду. Почавши свою професійну діяльність у низці провінційних театрів (Вюрцбурзі, Магдебурзі, Кенігзберзі та Ризі), в яких словесні драми та опери виконувались у одному приміщенні, композитор формує уявлення про можливість поєднання цих родів в одну цілісність. Ці театральні зали мали різне оформлення – бароко та рококо, або взагалі без дорогого оздоблення. Здобутий досвід наштовхнув на усвідомлення надлишковості великої кількості декоративних елементів, які не несуть функційної ролі. Лаконічність оформлення зали сприяє концентрації уваги саме на дії, що він реалізував у простому оформлення зали у Байройті.

Відповідні міркування Р. Вагнера стосувались й оркестру, який у Фестшпільхаузі був захований від погляду публіки не тільки завдяки глибині оркестрової ями для великого складу оркестру, але й додаткового навісу над нею. З досвіду роботи на не пристосованих та малих сценах він розуміє важливість її параметрів, що дозволять втілення масштабних постановок з урахуванням необхідних технічних засобів. Вони були майже відсутні у німецьких театрах того часу, а з розвиненою машинерією Р. Вагнер познайомився в роки першого перебування у Парижі, де театри були обладнані згідно останніх досягнень техніки. Композитор «виявив, який неймовірний вплив справляє точність і технічна досконалість музичних і драматичних уявлень – того, за що, як ми бачили, він і сам боровся, – Французька публіка сильніше прагнула технічної досконалості, ніж німецька, їй була властива нескінченна витонченість смаку по відношенню до кожного нюансу. Виконання дев'ятої симфонії в консерваторії після трирічного вивчення, досконале виконання квартетів Бетховена, безмежна увага, важка і добре організована праця на репетиціях у Гранд-Опера»[49, с. 77] – такі деякі паризькі враження Вагнера, на основі яких, зрештою, буде побудований Байройт, а в ньому французький реалізм вперше набуде сенсу, вступивши на службу до німецького ідеалізму. Окремим елементом, який митець залучить до концепції вирішення

вистави, стане сценографія. Надзвичайно розвинена у порівнянні до німецької практики оформлення вистав, коли її складові для кожної вистави зазвичай були набором загальних елементів, наявних у театральній установі та часто не відповідні до конкретного твору в той час, коли паризькі вистави оформлювались кожна власними декораціями та наповненням сценічного дизайну. Вже при постановці «Тангойзера» у Дрездені (1845) за пропозицією Р. Вагнера для оформлення вистави був запрошений французький сценограф Едуард Деплешен (Édouard Desplechin (Despléchin), 1802—1871). Окремо відзначається зацікавленість та чуйність публіки [274, с. 187–191].

Ці позитивні враження, отримані в час першого перебування у Парижі, доповнились в час роботи над постановкою «Тангойзеру» 1861 року, коли необхідні елементи декорацій за вимогою автора купувались без огляду на їх вартість, детально проробляли мізансцени, приділялась велика увага репетиційному процесу не тільки з солістами, але й хором та, звичайно, балетом.

Погляди стосовно театрального втілення музичної драми з необхідністю створення відповідних умов для її втілення на сцені Р. Вагнера ще раз декларує 1860 року в праці «Музика майбутнього» у зв’язку із завершенням циклу «Персня нібелунга». Тут він наголошує на можливості поставити тетралогію на сцені за особливих обставин і наводить приклади недосконалої реалізації своїх творів у театрах, спираючись на відгуки тих друзів, «які можуть судити про їх вартісність та засоби, якими вони здійснюються» [12, с. 518–520] – слід нагадати, що свого «Лоенгріна» на той момент він ще не мав змоги побачити на сцені жодного разу. Про особливі умови реалізації та принципову нерозривність цілої тетралогії він пише вже 1851 року у одному з листів до Ф. Ліста. Робота «Про акторів та співаків» (1872) є теоретичною працею, де місто Байройт визначається як місце практичного здійснення необхідних заходів для відповідної організації театральної справи.

У «Творі мистецтва майбутнього» Р. Вагнер розмірковує щодо ідей оформлення сценічного простору, який він вважає доречним для реалізації

музичної драми. Це сценографія, що максимально розкриває сюжет твору, детально пророблений живопис, костюми та бутафорія, тобто митець слідує за сучасними йому тенденціями сценічного оформлення, передусім французьким, які у Німеччині тільки починали заміняти пануючі тривалий час традиції перспективного оформлення. Необхідність використання пейзажного живопису Р. Вагнер декларує загальною потребою, яку тільки живопис може задовольнити: «на сцені панує повна художня правда: його малюнок, його фарби, застосування ним світла, що вносить теплоту і життя, змушують природу служити високим художнім цілям… тут за допомогою всіх оптичних засобів, що знаходяться в його розпорядженні, художнього використання освітлення він може довести до повної ілюзії реальності»[12, с. 239–240]. Тобто прагненням композитора було створення «максимально повної ілюзії» [61, с. 302], в якій глядач опинявся у якості пасивного споглядальника дії, про що більш детально йтиметься у наступному підрозділі з огляду на парктичне втілення задуму Байройту.

Оскільки основою сюжету був міф, структурні елементи якого мали музичну характеристику, система лейтмотивів стала додатковим джерелом предметної насиченості, що ще більше загострило предметну перевантаженість сцени. Це оформлення створювало сценографічний простір такої структури, що впливав на розвиток дій своєю надлишковістю. Р. Вагнер критикував умовні декорацій у шекспірівському драматичному театрі, хоча творчість Шекспіра з драматичної сторони оцінював дуже високо. Пізніше у реалізації байройтських вистав занадто деталізована сценографія стала тим рудиментом традиційної оперної вистави, що зберігалась тривалий час та зазнала критики й врешті була замінена умовно-символічним оформленням за часів "Нового Байройту".

1.2. Оперна карта Німеччини середини XIX століття і практичний досвід Р. Вагнера як капельмейстера та композитора. Особливості розвитку режисури

З огляду на часи формування Р. Вагнера як музиканта та набуття ним практичного досвіду роботи у театрі слід коротко окреслити особливості мистецького життя тогочасної Німеччини, а саме функціонування театрів. Нагадаємо, що в рік народження композитора відбувались події, пов'язані з останніми епізодами наполеонівських війн. Майбутній митець народився напередодні знаменитої Битви народів під Лейпцигом (16–19 жовтня 1813 року), а у результаті Віденського конгресу (1815) на теренах німецькомовних земель було утворено Германський союз, який включав у себе тридцять вісім держав різного розміру під головуванням Австрії. Ця політична структура залишалась досить хиткою, адже кожна держава намагалась отримати максимальні вигоди та політичну вагу, що породжувало в середині об'єднання численні протиріччя. Попри те, розвиток мистецтва та наукової думки відбувався на диво плідно. Зокрема, успіху театральної справи сприяло те, що правителі окремих держав намагалися організувати власні придворні театри. Звичайно, репертуарна політика визначалась запитами придворного середовища та конкуренцією поміж князівствами, художній рівень часто бував не досить високим, а репертуар у невеликих містах, обмежувався переважно популярними італійськими операми та французькими драмами, розважальними спектаклями, лише невелика кількість монарших дворів мала можливість здійснювати дорогі постановки [232]. Чисельність театральних закладів сприяла зростанню популярності цього виду мистецтва, а мандрівні театральні трупи намагались наслідувати програмне наповнення придворного театру принаймні з XVII століття [130, с. 70], виокремившись у XIX столітті у самостійну муніципальну форму.

Початок кар'єри Р. Вагнера у театрі відбувся саме на провінційних сценах. Так, театри Вюрцбурга та Магдебурга описані композитором у «Моєму

житті» як вкрай бідні установи, що постійно перебували на межі банкрутства. Окремо слід зазначити, що розподіл на драматичний та музичний театр в той час ще остаточно не відбувся, особливо у невеликих містах, а отже музичні вистави часто виконувались тими самими акторами, що й драматичні. Зрозуміло, що мистецький рівень таких спектаклів часто був на рівні аматорського. Місто Вюрцбург до 1806 року було резиденцією місцевого єпископа, потім герцогством, а із 1817 року увійшло у володіння Баварського короля як адміністративний центр Нижньої Франконії.

Саме робота молодого Р. Вагнера на посаді хормейстера (1883–1884) стала першим практичним театральним досвідом, місцем знайомства з принципами організації провінційного театрального колективу, основами взаємодії артистів та постановників, запитів публіки та репертуарної політики. Серед творів, до втілення яких був причетним Р. Вагнер, були відомі йому раніше бетховенський «Фіделіо», «Фрайшютц» К.М. фон Вебера та «Вампір» Г. Маршнера, відбулось знайомство з операми «Німа з Портічі» Д. Обера та «Ханс Хейлінг» Г. Маршнера, «Роберт Диявол» Дж. Мейєрбера, які так чи інакше вплинули на формування його мистецьких поглядів [206, с. 173].

Магдебург в роки роботи Р. Вагнера у місцевому театрі (1834–1836) був адміністративним округом прусської провінції Саксонія (з 1815 року), мав скромний дерев’яний театр зі значними фінансовими проблемами [195, с. 273–274]. Серед оперних творів у репертуарі були «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Біла дама» А. Ф. Буальд’є, низка інших популярних творів французьких композиторів, п'єси Е. Раупаха, А. Коцебу, драма В. Гюго «Марія Стюарт». За участі композитора відбувається постановка «Каменяра і теслі» та «Німої з Портічі» Д. Обера, «Цампи, або Мармурової нареченої» Ф. Герольда, «Дон Жуана» В. А. Моцарта. Саме тут була написана і поставлена друга завершена опера композитора «Заборона кохання» (1836) під орудою автора, однак відбувся лише один її прем’єрний показ, який зазнав гучного провалу і завершився скандалом [13, с. 210–211].

Провінційні театри наступних місць роботи – Кенігсберг (1836–1837) та Рига (1837–1839) – мало чим відрізнялись від решти. Кенігсберг належав Пруссії, а Рига була частиною Російської імперії. Ризький міський німецький театр був місцем, де Р. Вагнер оцінив певні особливості приміщення, а саме ухил підлоги, глибину оркестрової ями та особливості освітлення. Це у майбутньому стане вагомою частиною його концепції Фестшпільхауза у Байройті.

В період життя у Кенігсберзі відбувалась робота з новою для Р. Вагнера «Евріантою» К.М. фон Вебера, серед інших творів виконувались «Німа з Портічі» Д. Обера, власні увертюри. Надія на сценічне втілення «Заборони кохання» не виправдалась, а репертуар містив «Жидівку» Ф. Галеві і «Норму» В. Белліні, якими диригував інший капельмейстер.

За словами Р. Вагнера, для Ризького театру, як тільки його було обрано на посаду диригента, «одразу були виписані усі партитури опер Белліні, Доніцетті, Адама та Обера…» [13, с. 249], а свій перший сезон новий капельмейстер почав із зіншпілю «Марі, Макс и Міхель» Карла Блума (Carl Wilhelm August Blum, 1786–1844), учня А. Сальєрі та автора більш, ніж семидесяти сценічних творів. Під керівництвом Р. Вагнера відбулись постановки «Йосипа у Єгипті» Е. Мегюля (Etienne-Nicolas Méhul, 1763–1817), виконувались твори В.А. Моцарта, К.М фон Вебера та Л. Керубіні. Саме тут Вагнер розпочав працювати над повномасштабною, третьою своєю оперою «Рієнці», яку він не планував для ризького театру, а одразу став думати про Париж і робити перші спроби налагодити контакти з цим центром художньої культури Європи. Попри непристосоване приміщення, де розміщався Німецький театр Риги, Вагнер активно намагався поліпшити виконавський рівень колективу, розширити репертуар, здобув тут безцінний досвід праці капельмейстера і керівника колективу.

За рівнем музичного та культурного життя розглянуті вище міста значно поступались рідному місту Р. Вагнера Лейпцигу та столиці Королівства Саксонія Дрездену, у якому він зростав. Саме у Лейпцизі юнак 1827 року

вперше чує у Гевандхаузі 7-у та 9-у симфонії Л. ван Батховена, «Реквієм» В.А. Моцарта, які справили на нього велике враження [206, с. 62]. Робота сестер композитора у Комедіахауз (Comödienhaus; 1829–1832 – Sächsisches Hoftheater), де поєднувались музичні та драматичні вистави, дозволяла поринути у залаштунковий театральний світ, що детально описано у «Моєму житті». У Лейпцизькому театрі виконувались твори В.А. Моцарта та Л. ван Батховена, відбулись прем'єри щойно написаного «Оберона» (1826) К.М. фон Вебера та «Вампіра» (1828) Г. Маршнера, низки опер популярного в той час Альберта Лорцинга (Gustav Albert Lortzing, 18011851).

1830 року в Лейпцигу відбувся диригентський дебют Р. Вагнера з власною увертюро D-dur, яка була виконана у театрі напередодні Різдва. Його симфонія C-dur, написана 1832 року, була виконана того ж року у Празі та наступного у лейпцизькому Гевандхаузі, де отримала схвальні відгуки [206, с. 95]. Ранні оперні твори Р. Вагнера не були поставлені у Лейпцигу попри те, що Вагнер зробив спроби їх пропонувати і сподівався таким чином ствердити свій авторитет композитора у родинному колі.

Дрезденська королівська опера була пов'язана з дитячими спогадами Вагнера і з його театральними захопленнями. Адже родина Вагнерів належала до артистичного середовища. Пізніше саме Дрезден і його опера стали місцем роботи композитора на посаді королівського капельмейстера у 1842–1848 роках. Це був один із провідних оперних театрів того часу у Німеччині. Тут він пережив перший справжній успіх як оперний композитор при постановці «Рієнці» (1842), а потім саме у Дрездені були створені і поставлені твори зрілого періоду: «Летючий голландець» (1843) та «Тангойзер» (1845). Однак, намічена на 1849 рік постановка третьої дрезденської партитури – «Лоенгріна», не відбулась внаслідок революційних заколотів і травневого дрезденського повстання, в якому композитор взяв участь на стороні революційних сил.

Саме «Рієнці» став твором, з якого розпочалась композиторська кар'єра Р. Вагнера. Втім успіх твору в Дрездені не вдалось повторити постановкою 1844 року у Гамбурзі. Цього ж року відбулась постановка у Берліні «Летючого

голландця», яка теж не була вдалою. Митець розіслав партитуру німецьким театрам та за кордон у надії на її виконання, але зацікавленості твором не відбулось, з Мюнхену посилка повернулась навіть не розкрита [13, 489]. Не зважаючи на масштабність опери «Рієнці» і її художню досконалість, твір не увійшов до переліку десяти опер композитора, які склали байройтський канон та виконуються під час вагнерівських фестивалів[7]. Дослідники творчості Р. Вагнера вважають, що «не канонічний статус його раннього твору можна вивести як логічний результат власної вагнерівської інтерпретації шляху свого розвитку»[255, с. 47], тобто у даному випадку він свідомо спирався на засоби та естетику французької "великої" опери і спробував конкурувати з одним з її творців Дж. Мейєрбером. Однак вже під час дрезденської прем'єри його погляди на шляхи оперного розвитку докорінно змінилися і став формуватися ідеал музичної драми майбутнього.

Іншими творами репертуару Дрезденської королівської опери, виконання яких відбулось за участі Р. Вагнера, стали популярні на той час «Німа з Портічі» Д. Обера та «Жидівка» Ф. Галеві, які представляли новий для того часу жанр історичної опери [50]. Також ставились Вагнером опери К.В. Глюка «Арміда», «Іфігенія в Авліді» та «Іфігенія в Тавриді». При здійсненні постановки «Іфігенії в Авліді» композитор робив редакційні зміни інструментування, працював над поліпшенням перекладу для більшої його відповідності оригіналу. Детально ці моменти у роботі митця розглянуті у монографії О. Шаповал [58], статтях О. Бабій [4].

1844 року відбувся прем'єрний показ на дрезденській сцені популярної «Весталки» Г. Спонтіні, йшла також його «Олімпія». Для цього театру Г. Мершнером був написаний «Адольф Нассауський», якого Р. Вагнер поставив 1845 року, виконувались твори Л. ван Бетховена, К.М. фон Вебера, італійський

---

7 Напередодні відкриття Байройтського фестивалю 2023 року його голова та правнучка композитора Катаріна Вагнер у інтерв'ю висловила бажання включити твір у програму фестивалю на 2026 рік. – Bayreuth Festival to Present 'Rienzi' in 2026 (By Francisco Salazar). URL: https://operawire.com/bayreuth-festival-to-present-rienzi-in 2026/?fbclid=IwAR1XH60nEM0wqxxkRAIEhcx7BcKEy-VEy14WuI9qefLINhGeRCTFhSnLIcU

репертуар був представлений операми В. Белліні та Г. Доніцетті, включав також ряд творів маловідомих авторів, що не набули загальної популярності. Драматичний репертуар включав п'єси В. Шекспіра, старогрецьких трагіків.

Спроби ствердитися в Берліні, пробити на берлінську сцену власні вже завершені опери, а також одержати там капельмейстерську посаду Р. Вагнер робив 1836 року, маючи надію на постановку «Заборони кохання» у Кенігштедтер-театрі (Королівська муніципальна опера, Königsstädter Theater) на Александерплац. Це був перший у місті загальнодоступний театр, який проіснував до 1851 року. Директор Карл Серф (Karl Friedrich Cerf), згідно з інформацію у вагнерівських спогадах «Моє життя», давав молодому композитору багато обіцянок, але насправді лише «глузував» із занадто самовпевненого автора [13, с. 214–215]. Загалом, репертуар цього театру мав легковажний напрямок, тут йшли комедії, в тому числі перекладні французькі та італійські, зінгшпілі, опери Дж. Россіні та В. Белліні. У недовгий час перебування Вагнера в Берліні він познайомився з постановкою «Фернана Кортеса» Г. Спонтіні під керівництвом самого автора який в той час переїхав з Парижу і обіймав керівну музичну посаду у прусській столиці. Режисером тут у 1825 році працював Карл Хольтей (Karl Eduard von Holtei), у майбутньому директор Ризького театру, з яким Вагнер зустрінеться у 1837 році [225].

І у подальшому, коли ім'я Вагнера вже стало відомим, а його нові твори одержували розголос у пресі, його стосунки з Берліном складалися важко. Хоча сам він був впевненим, що у разі успіху берлінських постановок це могло би позитивно вплинути на решту театрів Німеччини. Спроба у 1847 році добитися включення у репертуар Королівської опери «Тангойзера» була відхилена, цього ж року, через аудієнцію в королівській сім'ї вдалось отримати дозвіл на постановку «Рієнці». Однак і це не стало бажаним проривом і безумовним успіхом. Сам Р. Вагнер вважав, що його берлінські невдачі були пов'язані з інтригами та побоюванням, що він претендує на посаду капельмейстера провідної Королівської опери. Джерелом таких інтриг Вагнер вважав Дж. Мейербера, який також працював у Берліні і обіймав зазначену посаду з

1842 року, саме того, коли Вагнер розпочав свою капельмейстерську діяльність у Дрездені [14, с. 21].

Вже після розгрому Дрезденського травневого повстання, політичних переслідувань та втечі Вагнера у нейтральну Швейцарію, а також після розголосу, який одержала постановка «Лоенгріна» під орудою Ф. Ліста у Ваймарі, берлінська газета «National Zeitung» опублікувала схвальний відгук на цю подію та визнала велике значення твору для мистецтва, що стимулювало інтерес до вагнерівських опер [14, с. 174]. Успішна постановка «Тангойзера», яка відбулася у Ваймарі 1849 року, стала поштовхом, після якого твір був прийнятий у репертуар в Берліні (1852) та потрапив на афіші багатьох інших провінційних театрів, а до 1857 року вже став широко виконуваним. 1858 року з ініціативи Королівської опери Берліну відбулись перемовини щодо постановки «Лоенгріну», який в цей же час виконувався й у Дрездені. Берлінський показ тетралогії «Перстень нібелунга» відбувся 1881 року в «Вікторія-театрі» (Victoria-Theater) завдяки великому гастрольному турне в рамках трупи під керівництвом А. Ноймана [191]. Забігаючи вперед, варто сказати, що ці вистави виконувались у байройтських декораціях 1876 року, проданих Р. Вагнером через необхідність отримання додаткових коштів на постановку «Парсіфаля». А. Нойман був відомим на той час антрепренером, а його гастрольний тур став рекламою Байройту та на певний час започаткував стиль реалізації доробку композитора.

Щодо Ваймара, то це невелике місто у середині XIX століття стало справжнім центром вагнеріанства завдяки роботі Ф. Ліста на посаді капельмейстера (1848–1858) у придворному театрі (Komödienhaus). Окрім виконання «Тангойзера» та першої постановки «Лоенгріна», тут часто виконувались фрагменти творів Р. Вагнера та увертюри до них. Слава міста, де працювали діячі літератури та драматичного театру рубежу століть, доповнилась значним музичним надбанням, хоча матеріальні можливості театру невеликого герцогства були скромними і його постановки не мали розмаху столиць великих князівств.

Загалом, вагнерівські твори стали входити до репертуару німецьких театрів лише після 1850 року, а їх присутність в афіші та частота виконання часто залежали від особистих уподобань театрального керівництва та правлячих осіб. Так, у 1860-і роки Мюнхен завдяки захопленню короля Людвига II став містом, де відбулись прем'єри «Тристана та Ізольди» (1865), «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» (1868), «Золота Рейну» (1879) та «Валькірії» (1870). Тут вперше була виконана рання опера композитора «Феї» (1888), написана під впливом К.М. фон Вебера та Г. Мершнера.

Мюнхенська прем'єра «Тристана та Ізольди» стала тріумфом композитора. При роботі над постановкою Р. Вагнер мав можливість запрошувати тих виконавців та розробляти таке оформлення, яке вважав необхідним. Диригував твором Ганс фон Бюлов, палкий прихильник та спільник композитора. Знамените подружжя Шнорр фон Карольсфельд виконували ролі Тристана та Ізольди[8]. Відбулось чотири виконання цього твору на сцені та фрагментів з нього для короля. За схожих умов відбулась й прем'єра «Нюрнберзьких мейстерзінгерів», якою також диригував Г. фон Бюлов. Постановки перших частин тетралогії відбувались вже у більш напруженій атмосфері на фоні конфлікту придворного середовища який, окрім іншого, був викликаний його романом з дружиною Г. фон Бюлова Козімою. Р. Вагнер навіть намагався перешкодити виконанню, умовив Г. Ріхтера (Johann Baptist Isidor Richter) відмовитись від диригуванням постановки. Замість нього був призначений Ф. Вюльнер (Franz Wüllner), а композитору заборонили перебувати на репетиціях. На прем'єрі автор не був присутній. «Золото Рейну» отримало неоднозначну оцінку преси, хоча думки різнились, а «Валькірія», також під орудою Ф. Вюльнера, мала більш схвальні відгуки. Фактично ця постановка, як й попередня, відбулась попри бажання автора спочатку підготувати прем'єру цілісного циклу [142, с. 428–431]. На прем'єрному показі

[8] Людвиг Шнорр фон Калольсфельд (Ludwig Schnorr von Carolsfeld, 1836–1865), Мальвіна Шнорр фон Калольсфельд (Malvina Schnorr von Carolsfeld, 1825–1904). Трагічна смерть Людвига 1865 року шокувала його колег та Р. Вагнера. Недоброзичливці звинувачували саме композитра у перенапруженні артиста, щ оспричинило його смерть.

«Валькірії» також був відсутній Людвіг II [236, с. 62]. Ці виконання були компромісом, на який був змушений піти композитор задля збереження дружби з королем.

Серед палких прихильників Р. Вагнера з числа монарших осіб був й герцог Саксен-Кобург-Готський Ернст II, в часи правління якого у Земельному театрі Кобургу (Landestheater Coburg) виконувались твори композитора [126]. 1853 року у Цюриху відбулась постановка «Тангойзера», 1855 твір виконувався повторно, а першим спектаклем диригував сам Р. Вагнер, на той час мешканець міста. Цього ж року відбулись гастролі Вагнера як диригента у Лондоні з програмою, яка в основному складалась з власних творів та 9-ї симфонії Л. ван Бетховена. 1857 року відбулась постановка «Тангойзеру» у Відні, а у 1861 році Р. Вагнер був вперше присутнім на спектаклі «Лоенгріна» у австрійській столиці. Тут планувалось також перше сценічне втілення «Тристана та Ізольди», яке не вдалось здійснити.

Так само, як прихильність до композитора сприяла втіленню його творів, особисті відносини інколи не давали можливості їх втіленню без перепон. Як приклад, можна навести спроби постановки у Карлсруе «Тристана», які описує Р. Вагнер у «Моєму житті». Перешкодою до її здійснення став режисер театру Е. Дервієнт (Eduard (Philipp) Devrient, 1801–1877)[9], хоч ідея і знаходила прихильність у герцога. Схожа історія відбулась й з «Лоенгріном». Окрім особистісного фактору роль у невдалих спробах постановки грали й можливості артистів, часто не сумісні з підвищеними вимогами до виконавців вокальних партій у творах композитора.

Окремою сторінкою є історія виконання творів композитора у Парижі, яка може бути темою окремого дослідження, але її не можливо оминути, коли йдеться про постановки опер, що відбувались до відкриття Байройтського фестивалю. Зародження «французького вагнеризму» відносять до серії концертів у 1860 році в італійському театрі Вентадур (Salle Ventadour).

[9] Він був братом Карла Дервієнта, першого чоловіка актриси Вільгельміни Шредер-Дервієнт, яка значно вплинула на Р. Вагнера у молоді роки.

Постановка «Тангойзера» роком пізніше у опері, що на той час носила назву Імператорського оперного театру (Théâtre Impérial de l'Opéra) та розміщувалась у палаці Пелетьєр (Salle Le Peletier), вже була подією, яка отримала широкий резонанс у мистецьких колах та спричинила скандал[10]. Окрім власне сприйняття постановки, конфлікт був й на рівні підготовки до неї, причинами якого частково стали перші роки життя Р. Вагнера у Парижі після втечі з Риги[11].

Погляди Р. Вагнера стосовно реформ театру, насамперед його візуальної сторони, стали результатом перебування у Парижі, де у 30-і роки досить стрімко розвинувся живописний принцип декорацій, який саме в опері найбільш яскраво виявляв активне значення сценічного оформлення у формуванні зорового образу вистави. Початок цьому було закладено у французькій театральній традиції ще у XVIII столітті [130, с. 181,201]. Робота над постановкою «Тангойзеру» 1861 року відбувалась вже в часи, коли цей стиль перебував у розквіті. Естетика насиченого численними виразовими деталями видовища та його максимальний зв'язок з ознаками певної історичної доби стали вирішальною рисою вагнерівського бачення сценографії Байройтських спектаклів. Принципи вагнерівського оформлення сцени можна також співвіднести з театром-феєрією (Feerie) що зароджується на початку XIX століття у Парижі та стає особливо популярним у 1870-і роки, базується на вагомій ролі декорацій та ефектів [233]. Але у Байройті ефект не був самоціллю, а джерелом підсилення образної сторони дії. Власне, пишність та багате оформлення, притаманне французькій традиції, Р. Вагнер визнавав виключно як художній засіб, а не джерело ефекту та розваги для публіки.

Театр XIX століття майже повністю відмовляється від перспективних декорацій доби бароко (Kulissenbühne / Gassenbühne) на користь сцени-коробки

---

[10] Більш детально про роботу паризької опери: Barbier P. Opera in Paris, 1800–1850: A Lively History. Portland: Amadeus Press, 1995. 250 p.

[11] Більш детально про ситуацію див.: Черкашина-Губаренко, М. Р. Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2018. № 1 (38) с. 7–17

та задньої куліси, винайдених скоріш за все на початку XVII століття [176, с. 258]. Декорації тут не мають безкінечної перспективи, а окреслюють місце дії, хоча основним принципом оформлення залишався двомірний живопис. Поступово до живописного оформлення входять пластичні елементи та відбувається освоєння глибини сцени [161, с. 226], намічаються тенденції до затемнення зали, викликані розвитком сценічного освітлення [106, с. 20–23]. Сценічні машини для створення ефектів кінця XVIII століття та їх популярність залишались актуальними за життя композитора. Зокрема митець використовував їх на фестивалі 1876 року для створення ефекту плавання русалок, Laterna magica задля проекції веселки та парову машину, що мало фурор на той час.

Розвиток оперного театру у Німеччині на початку XIX століття був тісно пов'язаний з драматичним театром. На відміну від опери, драматичний театр та стиль постановок й акторської гри еволюціонував у ті часи доволі активно. Цьому сприяли як розквіт німецької літератури кінця XVIII століття, насамперед творчість штюрмерів та їх наступників з поміж митців доби романтизму, так і культурний обмін між національними театральними течіями. Здобутки драми інтегрувались й до принципів втілення оперних спектаклів, їх оформлення, виробленого у попередню епоху. Ці процеси трансформації оперного театру тривали аж до середини XIX століття, розвиток режисури, загальні тенденції якої розглянемо нижче з огляду на вагнерівське бачення музичної драми та реформ театру, виник як закономірний результат розвитку театру в німецьких державах.

Режисерська практика театру у Німеччині XIX століття базувалась на принципах, що були застосовані у практичній діяльності Г.Е. Лессінга, Й. Гете та Ф. Шиллера у Ваймарському придворному театрі. Їх спадкоємцями стали Людвіг Тік (Johann Ludwig Tieck, 1773–1853) та Карл Іммерман (Karl Lebrecht Immermann, 1796–1840), за основу акторської гри вони брали не декламаційність та відстороненість, а максимальну передачу життєвості подій. Основним завданням актора вважалося створення ілюзії, яку глядач мав

сприймати як реальність. Звісно, що для цього ефекту було необхідним використання такого оформлення сцени, яке найбільш наближало глядача до відчуття реальних подій, в яких він стає співучасником. У цьому напрямі творчості Л. Тік став новатором, працюючи над заміною умовності сценічного оформлення, але вважав недоречним використання живописних перспективних декорацій. На його переконання, їх повинен замінити архітектурно-рельєфний задник, в якому живописний елемент слугуватиме лише для створення ефекту реальності.

Іншим важливим елементом була театральна зала. Л. Тік критикує такий її принцип, де частина місць не має достатнього огляду сцени, існує ієрархізація глядача. Пишність оформлення та освітлення зали під час спектаклю відволікають глядача від дії. Сцена та зала театру мають бути єдиним простором. Свої погляди Л. Тік викладає 1836 року в роботах «Бен Джонсон та його школа» та новелі «Юний тесля» [27, с. 171–173]. Працюючи у Дрездені та Берліні, Л. Тік мав змогу практично реалізувати ідеї оформлення сцени та запропоновані принципи акторської гри [242].

Театральна діяльність К. Іммермана у Дюссельдорфі, яку він певний час вів з Ф. Мендельсоном у ролі капельмейстера, стосувалась реформи театральних відносин та створення акціонерного акторського товариства. Його режисерська практика була спрямована на сценічну мову, що потребувало чіткості декламації. Він тлумачив драматичний твір та розвиток його сюжету, корегуючи стосунки акторів у ході дії, важливим чинником вважав відповідність актора ролі. Використовуючи систему роботи над спектаклем, що вже застосовувалась Й. Гете, К. Іммерман розподілив стадії підготовки спектаклю на п’ять щаблів, ввівши "кімнатні" репетиції, які передували сценічним. Це дозволило розвинути рух та жест актора, уникнути шаблонності, сприяло досягненню цілісності та натуральності вистави. Його здобутки як режисера стали використовуватись у роботі над постановкою вистави й іншими театральними діячами [181, с. 466–467]. Сценографія для вистав, за Іммерманом, мала якнайбільш відповідати сюжету. Незважаючи на фінансові

можливості Дюссельдорфського театру, він замовляє комплекти декорацій для кожного окремого спектаклю у Карла Вільгельма Гропіуса (Karl Wilhelm Gropius, 1793–1870), фундатора німецького сценографічного живопису, який працював на підставах історичного натуралізму та колористичності, наслідуючи тогочасній французькій школі [27, с. 183-186].

Паралельно до реформаторських рухів щодо режисури та сценічного оформлення виникає напрямок «живописної режисури» (Bildregie). Він базується на зоровому ефекті, що створюється пишністю та натуралізмом сценографії, яка передає загальну атмосферу драматичної дії. Яскравим представником цього напрямку став Франц Дінгельштедт (Franz von Dingelstedt, 1814-1881). З 1851 по 1857 він працює у Мюнхенському придворному театрі, наступні десять років за запрошенням Ф. Ліста у Ваймарі займає посаду інтенданта. У 1850-і роки він займався журналістикою та написав відгук на постановку «Лоенгріна», здійснену Ф. Лістом, в якому критикує твір Р. Вагнера [221, с. 13–14]. З 1867 переїздить до Відня, де спочатку обіймає посаду директора Придворної опери, а у 1871–1881 – директора Бургтеатру (Burgtheater).

Здобутками обох режисерських напрямів послуговувався представник знаменитої мистецької родини Едуард Дервіент (Eduard Devrient, 1801–1877). Його театральна практика базувалась на ретельній роботі з акторами та виробленні акторського ансамблю, який поєднувався з деталізованим живописним наповненням, але без його домінування над актором. Е. Дервіент працював з Р. Вагнером у роки його роботи капельмейстером у Дрезденському придворному театрі. Режисерська робота Дервіента певним чином вплинула й на Вагнера, який у практичному підході до втілення своїх творів поєднував ретельну роботу з акторами та використання яскравого живописного оформлення.

Зважаючи на вироблену традицію сценографії, яка в будь якому випадку тяжіла до натуралізму, Вагнер діяв у руслі тенденцій часу, які мали новаційне

спрямування. Віддаючи важливу роль правильному декламаційному вираженню тексту та доєднуючи традицію постановки драматичних творів до оперних вистав, Р. Вагнер паралельно з виконанням капельмейстерських завдань використовував й власне режисерський підхід. Постать Вагнера виявляється цілком відповідною до епохи становлення режисерського театру, а зважаючи на те, що у музичному театрі вироблені протягом століття методи роботи будуть переважати майже до 1970-х років – для свого часу він безумовно є прихильником і реалізатором нових ідей. Говорячи про витоки власне режисури в театрі на основі "рейтингових списків", німецькі автори називають Р. Вагнера серед засновників та впливових постатей європейських національних традицій [29, с. 8–9].

Для музичного театру таке високе рейтингове положення цілком доречне, адже Вагнер, працюючи над власною театральною традицією втілення музичної драми, кардинально переосмислює постать оперного співака. Ще 1852 року композитор пише практичний режисерський текст «Про постановку "Тангойзера"» (Über die Aufführung des ‘Tannhäuser’), в якому визначає роль режисера як інтерпретатора твору в більшій мірі, ніж посередника між постановочною групою та актором, його важливість для створення драматичного моменту. Його твердження відмінні від принципів, які використовувались у французькому музичному театрі, де режисура головним чином була способом розведення на сцені великої кількості акторів.

Дослідники цієї іпостасі митця зазначають, що «Вагнер ніколи не вважав, що партитура може містити таку кількість детальних сценічних інструкцій, необхідних для того, щоб передати, як співак чи диригент може дійти до цілком задовільного розуміння тексту та музики та того, як їх слід виконувати. Інтерпретація для Вагнера була предметом вивчення та роздумів, процесом, який поєднував зусилля багатьох виконавців, серед яких він, у ролі режисера, був, як правило, найбільш жвавим і відданим. Сліди процесу інтерпретації можна знайти в багатьох звітах тих, з ким він працював і тих, хто спостерігав за

його методами роботи, а також у записах, зроблених у репетиційних партитурах» [138, с. 10].

Вагнерівський режисерський метод вимагає від виконавця глибокого драматизму гри, здатності на новому рівні взаємодіяти з музичною складовою вистави, запропонованим оформленням сцени та сценічними засобами. Слід зазначити, що з причин переваги натуралістичних принципів сценічного оформлення та максимальної деталізації дії, надміру бутафорії сцена виглядала переобтяженою предметністю. Б. Пікон-Валлен для означення даного періоду історії режисури вважає доцільним використання терміну "перед режисура", а з точки зору методу, який домінував протогом XIX століття, постановників характеризує як "режисерів-сценографів" [43, с. 271].

Прагнучи до відродження принципу античної драми, Р. Вагнер був одним із численних апологетів цієї ідеї, яка з’являлася слідами заявлених ним постулатів та залишалась на порядку дня у митців й пізнішого часу: «Наче загіпнотизовані античним театром, виголошували свої теорії Ріхард Вагнер, Фридріх Ніцше, Зигмунд Фройд, у річищі цих ідей здійснювалися експерименти Рудольфа Штайнера і Макса Райнгардта, Гордона Крега й Адольфа Аппіа, Всеволода Мейєрхольда і Леся Курбаса» [31, с. 50].

З точки зору Вагнера, антична театральна традиція мала народне походження та протягом розвитку суспільства її принципи час від часу отримували нове життя у таких історичних театральних формах, як середньовічна релігійна містерія й шекспірівський театр. В них відбувалось поєднання проголошуваних елементів драми майбутнього, але вони не могли стати фундаментальними основами через побіжні чинники. Відповідно до міфологічного матеріалу, який став основою творів композитора, організація сценічного простору мала якнайбільш точно відповідати сюжету. Це викликало необхідність використання деталізованого живопису, предметного наповнення та костюмів, які несуть зображальну функцію, адже текст, за переконанням композитора, має бути лише джерелом драматичного розгортання сюжету. Режисерський метод Р. Вагнера, який був практично утілений на сцені

Фестшпільхаузу у 1876 та 1882 років та отримав канонізацію з боку дружини композитора на наступних фестивалях, став тим елементом, який викликав дискусії щодо сценічного простору та принципів його реалізації.

Прослідкувати методику роботи Р. Вагнера з виконавцями дозволяє робота Г. Поргеса «Вагнер на репетиціях "Персня"» [217], де він особисто брав участь у репетиційному процесі, керованим композитором. Власне текст Г. Поргеса є стенограмою з коментарями, аналізуючи яку можна простежити принципи, за якими відбувається створення сценічного твору. Вагнерівський принцип постає сполученням вказівок щодо гри актора, її взаємов'язку з музикою, сценічним простором та взаємодії акторів між собою. Його підхід в повній мірі відповідає баченню професії режисера в сучасному її розумінні.

Слід зазначити, що пропонована ілюстративність оформлення на переконання Р. Вагнера мала слугувати саме драматичному розвитку, а не ставати самоціллю. Так повний історизм костюмів для першого фестивалю не задовольнив уявлення Р. Вагнера щодо їх драматичної функційності, про що буде зазначено нижче, їх натуралізм не сприяв створенню ілюзії споглядання міфічного сюжету [73; 82]. Дослідники стверджують, що Вагнер «був набагато менше пов'язаний із зростаючою тенденцією до історичних деталей у сценографії та дизайні костюмів, ніж багато хто з його сучасників і наступників, включаючи Козіму», адже для композитора «питання дизайну не повинні були відволікати увагу на себе. Метою завжди було передати дещо мрійливий світ міфу» [80, с. 116]. Бажання створити принципово новий виражальний зміст для своїх творів, яке зіткнулося з традицією, реалізувалося частково. Більш гостро проблема проявилась у «Персні нібелунга», адже масштабність та епічність циклу вимагала значно більших ресурсів ніж постановка «Парсіфаля». Хронологічні рамки втілення цих драм передували стрімкому розвитку театральних технологій, що могли надати необхідні засоби, але прийнята "взірцевість" перших спектаклів створила цим залученням перепону.

1.3. Будівництво Фестшпільхаузу

До практичної реалізації зі зведення Фестшпільхаузу Р. Вагнер приступив трохи більше, ніж через двадцять років після декларації про необхідність створення особливих виконавських умов, які мали на меті найбільш повну реалізацію теоретичного бачення. Хоча його ідея нерозривного першого виконання тетралогії, проголошена у листі до Ф. Ліста вже 1851 року [15, с. 75], не була втілена, перший повний цикл у Байройті відбувся у відповідності до авторських вимог. Як пише Р. Вагнер у листі до того ж адресата двома місяцями пізніше (30 січня 1852 року), «великі міста та їх публіка відтепер перестали існувати для мене, я можу уявити мою публіку тільки у вигляді компанії моїх друзів, які зібралися для того, щоб познайомитися з моєю роботою по можливості в прекрасному і самотньому місці, далеко від міської цивілізації з її димом і запахом роботи: таким місцем міг би стати Веймар і вже звичайно не якесь велике місто»[248,с. 116][12].

Р. Вагнер задумав втілення ідеї фестивалю не тільки як необхідний елемент мистецтва майбутнього, але й крок проти опери та сучасного йому оперного бізнесу [181, с. 138], що вступав у протиріччя з поглядом композитора на мистецтво та його ідеал в античному театрі. Про мету побудови театру за власним баченням Р. Вагнер згадує в «Зверненні до друзів» (опубліковано у грудні 1851 року): «Я сподіваюся якось поставити три драми та прелюдії до них на фестивалі, що триває три дні та один попередній вечір і організований для цієї мети. Я вважатиму свою мету досягнутою повністю, якщо я та мої співробітники, справжні учасники постановки, досягнуть успіху у передачі задуму художньому почуттю запрошених, але не критичній здібності! – Всі інші результати не важливі і не цікавлюся ними» [272, 417].

Наприкінці 1862 року Р. Вагнер написав передмову до публікації «Персня нібелунга», в якій ідея фестивалю набула певної форми. Фестивальний театр

---

[12] «У прекрасній пустелі, далеко від диму та промислового запаху чуми нашої міської цивілізації» – R. Wagner an F. Liszt, (30.1.1852). Sämtliche Briefe Bd. 4, S. 270

запланований ним як альтернатива постійному репертуарному театру комерційної спрямованості. Р. Вагнер пише про план побудови у невеликому місті театральної зали типу амфітеатру з невидимим оркестром. Для реалізації такого принципово нового проекту він передбачав співпрацю митців, які могли б зосередитися на одному стилі та одному завданні, без втручання ззовні. Фінансувати масштабний фестивальний задум повинні були би або приватні особи, або якійсь із німецьких монархів. Завершується ця публікація повного сумніву питанням: «Чи знайдеться ця коронована особа?» [273, с. 281].

У передмові до «Персня» прописані не тільки плани організації фестивалю, але й особливості оформлення будівлі, «розрахованої тільки на художню доцільність інтер'єру», визначаються її принципово важливі елементи, серед яких організація глядацьких місць амфітеатром та прихований оркестр [268, с. 123]. Дослідники вагнерівського доробку звертають увагу на його пасаж у «Творі мистецтва майбутнього», який пояснює неймовірну включеність композитора до процесу будівництва: «При будівництві [...] театру майстер-будівельник повинен діяти виключно як митець і з належною увагою до витвору мистецтва. У досконалій будівлі театру, аж до найменших деталей, лише потреби мистецтва забезпечують міру і закон» [227, с. 5]. Як бачимо, ідея фестивального будинку сформувалась вже за двадцять років до початку її реалізації.

Робота «Про акторів та співаків» (1872) є теоретичною працею, де названо вже місто Байройт, яке було обране роком раніше для «практичного здійснення необхідних заходів за допомогою справжньої організації наших театрів» [261, с. 37]. Байройт був тим містом, яке відповідало бажаним параметрам: того часу населення складало близько 17 000 жителів, була відсутня столична пишність та театральні установи, отже театральне лобі. Разом з тим, це робило неможливими театральні фінансові спекуляції, так гостро критиковані Вагнером. Вибір місця будівництва став випадковим: в одному з томів енциклопедії Брокгауза Вагнер знайшов вказівку на те, що у Байройті, у минулому столиці маркграфства, існує театр, збудований у стилі

рококо. У квітні 1871 року Вагнер та Козіма відвідали це містечко. Театр дійсно існувавав, однак його будівля була непридатною для сучасних цілей, але місцевість справила найкраще враження [37, с. 306].

18 квітня 1871 року Вагнер відвідав маркграфську оперу в Байройті. Будівля XVIII століття з залою на 500 місць у стилі бароко, яка на той час не функціонувала, була запропонована композитору як фестивальний майданчик, але Вагнер визнав його замалим для реалізації свого наміру. Композитор вирішує збудувати тут власний театр. Він знайшов гарячих прихильників ідеї організації Фестивалю у Байройті, зокрема банкіра Фрідріха фон Фойстеля (Friedrich von Feustel) та мера міста Теодора Мункера (Theodor Muncker).

Неподалік міста магістрат надав ділянку землі для будівництва. Разом з планами будівництва Фестшпільхаузу було заплановано зведення будинку для постійного проживання композитора. Для цього Вагнер придбав ділянку землі, що межує з палацовим парком Хофгартен (Hofgarten) за 12 000 королівських гульденів, збудована віла отримала назву «Ванфрід» (Wahnfried) і була завершена у 1874 році. Назва будинку стає зрозумілою за прислів'ям, вигравіруваним на фасаді: «Тут, де моя уява знайшла спокій, – Ванфрід, – нехай я назву цей будинок». Відповідно до запису у щоденнику Козіми Вагнер від 4 травня 1874 року, невелике гессенське містечко Ванфрід із історичною забудовою надихнуло її чоловіка на назву віли [263, с. 14]. 28 квітня Вагнер зміг переїхати з родиною до їхнього першого власного будинку.

Будівництво та функціонування Фестшпільхаузу мали фінансуватися шляхом підписки на 1000 «патрональних грамот» по 300 талерів кожна, що забезпечувало меценатам місця на перший Фестиваль. Решту 500 місць Вагнер прланував як безкоштовні для звичайних любителів мистецтва [275, с. 14]. Слід зазначити, що на цей момент будівництво не було завершене. Вірогідно, що загальна кількість місць не була відома та розрахована композитором приблизно. Створену асоціацію для розповсюдження патрональних квитків очолив Карл Таузіг (Carl Tausig, ім'я при народженні Karol Tausig, 1841–1871). Рада директорів складається з Фрідріха Фойстеля, Адольфа Гросса, Теодора

Мункера із Байройту, Еміля Хеккеля із Мангейма, Фрідріха Шона із Вормса. Адольф фон Гросс (Adolf von Groß) був зятем банкіра Ф. Фойстеля та повіреним Р. Вагнера у справах, фактично опікувався юридичною та фінансовою стороною фестивальної діяльності й після смерті композитора став опікуном його дітей.

Задля розповсюдження підписок створюються вагнерівські гуртки. По смерті К. Таузіга комітет було передано під керівництво Марії фон Шлейніц (Marie von Schleinitz), дружини прусського міністра Олександра фон Шлейниця. У пошуках фінансування Вагнер вдається до контактів з імперським кабінетом міністрів та має аудієнцію у Бісмарка 3 травня 1872 року, яка закінчилася невдачею через формальну відмову, яка формулювалась як "перетин інтересів з Королем Баварії", тобто втручання у справи іншої держави, яка входила до складу Імперії.

7 травня 1871 року король Баварії Людвіг II надав субсидію в розмірі 25 000 талерів, проведення першого фестивалю було заплановано Р. Вагнером на 1873 рік. 22 квітня 1872 року Вагнер приїхав до Байройта з метою контролю будівництва, підготовчий етап якого почався за тиждень. 22 травня 1872 року, об 11 годині ранку було святково закладено перший камінь Фестшпільгаузу. О 17:00 в Марграфському оперному театрі відбувся концерт під керівництвом Вагнера. Програма складалася з «Марша імператора» (Kaisermarsch) Вагнера та 9-ї симфонії Бетховена. Для будівництва Фестшпільхаузу була залучена місцева байройтська будівельна кампанія Wölfel & Weiß. Фактичні земляні роботи почалися ще 29 квітня.

Фінансові труднощі при будівництві театру виникали постійно. Так, у 1873 році фінансування значно зменшилось внаслідок гострої економічної кризи та падіння фондового ринку (Gründerkrach) [215]. Причинами були не тільки економічна нестабільність новоствореного Рейху внаслідок налагоджування фінансової системи (Gründerzeit) та наслідки Франко-прусської війні 1870-1871 років, однак і скепсис щодо перспектив успішної реалізації проекту Вагнера. Влітку було підписано лише 340 патронажних листів, зібрано

130 000 талерів, дефіцит становив 400 000. Через ці обставини Вагнеру довелося оголосити про перенесення фестивалю на 1875 рік. Розгорнута з боку вагнерівських товариств рекламна кампанія зверталась до «національних почуттів» німців, активну пропагандистську позицію зайняв Ф. Ніцше. На початку 1874 року у Людвіга II стався конфлікт з Вагнером через небажання останнього написати музику до віршу Фелікса Дана (Felix Ludwig Julius Dahn). Король відмовився гарантувати позику у 100 000 талерів. Вагнер був готовий оголосити про провал фестивального проекту, але король передумав і у листі до композитора від 25 січня гарантував підтримку: «Ні! Ні і ще раз ні! Це не закінчиться просто так! Наш план не повинен провалитися!» [244, с. 29].

Затримки у будівництві межували з не повною готовністю музики тетралогії, яка дописувалась паралельно зі зведенням театрального приміщення. 21 листопада 1874 року Вагнер завершив «Сутінки богів», тобто повністю був завершений «Перстень нібелунга» (через 26 років і три місяці!), у щоденнику Козіма написала про цю подію наступним чином: «…Тричі святий день, що запам'ятається» [262, с. 871]. Її передбачення, з огляду на фурор, що був спричинений відкриттям фестивалю двома роками пізніше, виявилися вірними.

Попри те, що будівництво нового театру в Байройті було здійсненим за чотири роки, за цей час воно кілька разів опинялося на межі зриву. Врешті позика 1874 року від Людвіга II (у еквіваленті 1,7 млн євро, вона буде остаточно погашена родиною Вагнера лише у 1906 році) стала гарантією завершення проекту Фестшпільхаузу. 7 травня 1874 року Вагнер оголошує меру міста Т. Мункеру та банкіру-спонсору Ф. Фойстелю про відкриття фестивалю влітку 1876 року. Хоча монарх гарантував значну фінансову підтримку, від вільного доступу на вистави довелось відмовитися задля надходження коштів від продажу квітків на погашення позики.

План Фестшпільхаузу розробили відомий лейпцизький архітектор Отто Брюквальд (Otto Brückwald, 1841–1917), який до Фестшпільхауза керував зведенням Нового театру у Лейпцизі (1864–1868) та придворного театру у

Альтенбурзі (1869–1871) [245] та відомий свого часу машиніст сцени Карл Брандт (Carl Brandt, 1828—1881). В проекті за основу були взяті ідеї Г. Земпера. Вони спочатку планувались до втілення у Мюнхені, де Р. Вагнер вже співпрацював з К. Брандтом, що зумовило й особливу увагу до обладнання театру машинерією.

Для Мюнхену Г. Земпер створив три різні моделі театру, в яких прагнув задовольнити як королівське бачення нового театру на березі ріки Ізар, так і побажання Р. Вагнера, де при зовнішній скромності будівлі та її оформлення повинні бути втілені його задуми щодо умов реалізації музичної драми. Г. Земпер вже в проекті для Мюнхену планував залу без лож як ознаки соціального розмежування, що було неприпустимим для вагнерівського проекту. Реалізація ідей композитора в Мюнхені не була би повним втіленням бажаного Вагнером вільного від традиції та столичного впливу мистецтва через вагу думок короля стосовно будівлі, неможливість позбутись тиску ворожого до композитора придворного середовища.

Задумки Г. Земпера склали основу при зведенні театру у Байройті. Амфітеатральний тип глядацької зали, подвійна авансцена і схований від погляду із зали оркестр мали фокусувати увагу публіки на драматичній дії, втілюваній на сцені [145; 170]. Принципи технічного облаштування Фестшпільхаузу детально розглянуті у роботі Карла Фрідріха Баумана [86]. Важливо, що при будівництві у Байройті були враховані усі необхідні Р. Вагнеру засоби, відсутність яких проявила себе в час його роботи над постановкою власних творів у Мюнхені в 1864-1865 роках. Карл Брандт, який взяв на себе встановлення всього сценічного обладнання Фестшпільхауза, мав особливе значення у втіленні всього проекту. Він відповідав як за сценічну техніку, так і за деякі конструктивні особливості театру, такі, як конструкція прихованої оркестрової ями.

Зупинимося коротко на значенні втілених у Фестишпільхаузі нових ідей. Розташування глядацьких місць амфітеатром дозволило максимально відкрити огляд сцени для всіх відвідувачів та уникнути їх розділу за соціальними

статусами, як у театрах з ложами, ярусами та партером. Подвійна авансцена забезпечувала візуальну ілюзію, коли виконавець на планшеті сцени за рахунок зорової перспективи здавався більшим, ніж у реальності, що створювало додаткову глибину зорового образу. Ефект, коли «люди, які з'являються на сцені, постають у збільшеному, надлюдському вигляді», Р. Вагнер вважав «чудовим обманом», що виникав за рахунок співвідношення різниці розмірів двох обрамлень авансцени та створення враження, що «справжня сцена віддаляється» [268, с. 291]. Таким чином, виконавець опинявся ніби наближеним до публіки відносно декорацій та додатково виділений на їх фоні. Втілити цей прийом дозволила відсутність відкритої оркестрової ями. Прихований оркестр додатково посилював візуальне сприймання, адже глядач виявився ближче до дзеркала сцени та бачив одразу виконавців на тлі декорацій. Згідно думок самого композитора, викладених у есе «Сцена Фестшпільхаузу у Байройті» (Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth), можна стверджувати, що для Р. Вагнера прихований оркестр був насамперед «технічним апаратом для виробництва звуку». Однак, одночасно наблизивши до глядачів те, що відбувалося на сцені, тобто, сховавши оркестр, вдалось прибрати «проміжну реальність» [268, с. 289] між глядачем та сценічною дією.

Найбільшою відмінністю порівняно з проектом Г. Земпера було зведення у глядацькій залі бічної стіни з так званими "зсувними стінками", тобто виступів бічної стіни у бік глядацьких сидінь, які компенсували вільний простір, що виникав при звуженні сектору місць глядачів, поміщеного у прямокутну залу [184, с. 32]. Ці елементи утворюють бокові портали (в нішах яких розміщені входи до глядацької зали), що стали одним із джерел неповторної акустики Фестшпільхауза, яка виникла як збіг сукупності факторів. Додатково вони слугують для спрямовування уваги на сцену, адже візуально створюють коридор до неї, що зверху підсилено ще й оформленням стелі зі спрямованими лініями замість плафона [145, с. 402]. Відсутність декору зали та оформлення бічних стін під мурування дозволяє не відволікати погляду на них, посилює концентрацію уваги на сцені [228, с. 37]. Ця «повністю

підпорядкована законам центральної перспективи» [268, с. 290] концепція передбачала освітлення зали, що спочатку вимагалось композитором та було звичною практикою для театрів в той час [145, с. 402–403]. У зв'язку з технічними обставинами напередодні відкриття відбулось затемнення зали, яке виявило очевидну перевагу саме такого підходу, де вдалось реалізувати "ілюзіоністське переповнення" ("illusionistische Überwältigung") сценічної дії [228, с. 37]. Будівництво театру у Байройті стало реалізацією того необхідного Р. Вагнеру приміщення, де все було спрямовано на те, щоб увага глядачів була звернена виключно на те, що відбувається на сцені. Р. Вагнерпрагнув реалізації відокремлення ілюзійного простору сцени від реальності.

Технічні параметри сцени мають наступні показники: ширина 32 та глибина 23 метри, площа 730 квадратних метрів, а ухил складає 2,5%. Площа за лаштунками змінювалась при реконструкціях Фестшпільхаузу у сторону збільшення, висота до стелі 25,80 метрів. Дзеркало сцени має ширину 12,90 метрів та висоту порталу до ліпнини 11,6 метри. Завіса має загальну ширину 18 та висоту 26,5 метри, а принцип її роботи розроблений Р. Вагнером таким чином, що не піднімається вгору, а розходиться у верхні кути порталу, створюючи унікальний тип куліси, яка отримала назву "вагнерівської" [123, с. 209–235][13].

Тип сцени Байройтського Фестшпільхаузу – каркасна сцена (сцена коробка) [112, с. 167], що виникла за часів бароко та стала основним типом конструкції вже у XIX столітті. Оркестрова яма площею 140 квадратних метрів здатна вмістити до 110 музикантів. Загальна кількість глядацьких місць – 1937, віддалення останнього ряду сидінь амфітеатру від сцени – 29 метрів. Задня частина зали вертикальна, містить дві ложі на рівні партеру типу галерей, розташованих в трьох рівнях[14].

---

[13] Для прикладу, ширина та глибина сцени Ла Скала (1778) становить 26 та 23 метри, портал 16 на 14,6 метри; Палац Гарньє (1875): 32 на 27, портал 16,6 на 13,75; Придворна опера Відня (1868): 29,5 на 25, потрал 14,5 на 12.

[14] FESTSPIELHAUS. URL: https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/festspielhaus/

Ззовні фахверковий дизайн Фестшпільхаузу є відсилкою до традиційного принципу будівництва у минулому, в Німеччини зокрема. Практично відсутнє оздоблення також підкреслювало простоту та не приналежність до традицій тогочасних оперних театрів. Форма зали сегменту амфітеатру великого радіусу визначає галерею зі сторони фасаду будівлі. Оскільки виконання музичних драм передбачалось в літні місяці, то система опалення відсутня, так само нема й системи кондиціонування, яку не було обладнано й під час останніх реставраційних робіт. Загальні витрати на будівництво театру становили 428 384,09 марок (близько 3,29 мільйона євро). Площа забудови становила 3319 квадратних метрів. Таким чином, витрати становили 129,07 марок за квадратний метр (близько 990 євро)[15].

Тривалий час існувало переконання, що особливості організації глядацької зали та сценічного простору у Фестшпільхаузі викликані наслідуванням Р. Вагнером умов театральних приміщень, в яких він працював у час початку мистецької діяльності та диригентської кар'єри в 1830-х роках, насамперед театру у Ризі. При зверненні до спогадів стосовно Ризького театру вдалось точно підтвердити інформацію стосовно доволі темної глядацької зали, але не вдалось знайти прямих відсилок до форми амфітеатру та нахилу партеру [114, с. 13], про що йдеться у дослідженні П. Карнегі стосовно вагнерівського театру. Скоріш за все, ця помилка виникла у К.Ф. Глазенапа (Carl Friedrich Glasenapp, 1847–1915), друга родини та прихильника композитора, чия фундаментальна вагнерівська біографія стала "офіційним" дослідженням, узгодженим з Байройтським гуртком та вдовою композитора.

Ці твердження дослідника П. Карнегі підтверджені нещодавнім проектом реконструкції вагнерівського театру у Ризі від архітектурного бюро "Zaigas Gailes birojs", де на оприлюднених архітектурних планах відсутня зала у формі амфітеатру. Приміщення має більш прямокутну форму з заокругленими кутами. Разом з тим, підтверджується значна глибина оркестрової ями (3 метри) у

[15] ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER BAYREUTHER FESTSPIELE. URL: https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/historie/

порівнянні зі звичною її конструкцією нижче рівня партеру – її парапет повністю ховав диригента у повний зріст. Сама глядацька зала мала суттєвий кут нахилу з перепадом висоти 1,8 метри на приблизно 12 метрів довжини глядацької зали від останнього ряду крісел партеру до парапету ями[16].

Загалом будівля Байройтського театру зазнала мінімальних втручань, а нововведення та прибудови до основної будівлі велись поступово та мали на меті покращення. Між 1883 і 1923 роками у Фестшпільхаузі відбувалися лише незначні переробки і прибудови до господарських споруд. Головне приміщення театру залишалось без змін, хоча його стан незабаром зажадав термінового поліпшення. 1888 року відбулось встановлення електричного освітлення замість оригінального газового. 1924/1925 Зігфрід Вагнер додав велику прибудову до куліс Festspielhaus, яка стала необхідною через перехід від розписного полотна з фонами та перспективою до повністю тривимірного декору, який вимагав більше місця для зберігання, 1934 року у центрі балкона встановлено трансляційну будку.

З 1945 до 1950 року фестивалів не проводилося, а обставини не дозволяли в належній мірі підтримувати будівлю, хоча в повоєнний час вона використовувалася для різних цілей. В 1951 році приміщення театру знаходилося в поганому стані, також були внесені тимчасові конструктивні елементи: оркестрову яму перекрили тимчасовою сценою, а місця для сидіння у перших рядах прибрали, щоб розмістити там оркестр для різноманітних заходів. Коли напередодні 1951 року було заплановано відродження фестивальної діяльності, фінансове становище дозволяло провести лише найнеобхідніший косметичний ремонт, що забезпечило можливість використання за призначенням. У перспективі була розроблена концепція збереження Фестшпільхаузу в оригінальному вигляді та його реновації, яка включала головні чотири аспекти: санітарію, оновлення, розширення та поліпшення інфраструктури. 1953 року відбулось встановлення нової

[16] DESCRIPTIONABOUT THE PROJECT URL https://vagneriga.lv/en/about-project/

електросистеми, для отримання додаткових приміщень прибудовуються додаткові технічні та репетиційні зали.

1.4 Підготовка проведення першого фестивалю

15 січня 1875 року Вагнер підписав звернення до відібраних ним артистів, в якому запрошував їх прибути влітку на перші репетиції. Вони отримували єдину гарантію компенсації витрат на своє перебування, оскільки фінансування вагнерівських товариств було недостатнім для покриття подорожі та отримання винагороди. Оркестр був також набраний з числа музикантів різних колективів Німеччини, Австрії та Нідерландів. Зарплати оркестрантам передбачались, але вкрай малого обсягу.

Перші репетиції у супроводі фортепіано відбулися у Ванфріді з 1 по 12 серпня 1875 року, в цей час наближалось до завершення будівництво Фестшпільхаузу. Вагнер, ще в 1872 році написав Г. Поргесу (Heinrich Porges, 1837–1900) прохання робити нотатки під час репетицій «Персня нібелунга», щоб "створити постійну традицію" його виконання, усвідомлюючи "важливість для майбутнього" будь-якої хроніки перших днів фестивалю: «Ще до того, як Ви мені написали, я визначив для вас завдання, яке матиме найважливішу роль у майбутньому мого підприємства. Я хотів би закликати Вас уважно стежити за всіма моїми репетиціями точно так само, як Ви робили це з 9-ю симфонією, щоб записати та відзначити всі мої інтимні зауваження щодо задуму та виконання нашої роботи, а отже – щоб зафіксувати для нього постійну традицію» [100, с. 48][17].

2 серпня 1875 року почалися репетиції оркестру, а 24 серпня відбулась перша репетиція у Фестшпільхаузі з декораціями. Навіть під час попередніх

[17] «Noch ehe Sie mir schrieben, hatte ich Ihnen für mein Unternehmen ein für die Zukunft allerwichtigstes Amt bestimmt. Ich wollte Sie nämlich dazu berufen, daß Sie allen meinen Proben in derselben Weise, wie Sie es bei der 9ten Symphonie gethan, genau folgten, um alle meine, noch so intimen Bemerkungen in Betreff der Auffassung und Ausführung unseres Werkes, aufzunehmen und aufzmituzeichnen eine fixirte Tradition hierfür zu redigiren».

репетицій 1875 року, коли декорації були готові лише частково і багато механізмів будівлі ще не було доробленими, ентузіазм навколо завершення реалізації задуму був неймовірним. Репетиції до першого фестивалю почались рік потому 1 червня і тривали аж до 9 серпня, три цикли вистави були дані з 13 по 30 серпня. У 1876 році кожен артист, що приєднався, повинен був пов'язати себе контрактом на три повні місяці.

Король Людвіг II був присутнім на генеральних репетиціях й після останньої 9 серпня 1876 року виїхав у замок Хоеншвангау. Людвіг, як ми дізнаємося з Байройтської щоденної газети (Bayreuther Tageblatt, від 28 липня 1876), протягом відвідин Байройта користувався критим екіпажем, обмежив коло спілкування та відбув після перегляду генеральних репетицій. В пострадянській дослідницькій літературі переважає думка, що власне на виставах Людвіг II не був присутній, проте згідно матеріалів того ж байройтського друкованого видання стає очевидним, що він приїхав на третій показ циклу: «Його Величність Король Людвіг II Баварський – невтомний і щедрий покровитель і благодійник намірів магістра Вагнера, без доброзичливої щедрості якого неможливо було б завершити вистави «Персня нібелунга» таким чудовим чином – прибув у неділю ввечері о 12:30 ранку. на спеціальному поїзді й знову висадився в Рольвенцельхаузі, щоб найкоротшим шляхом дістатися до Ермітажу[18]. Місто знову було прикрашене на честь свого короля; але король із вдячністю відмовився від будь-яких жестів визнання під час цього візиту, щоб він міг цілком і безтурботно присвятити себе насолоді мистецьким твором. О 7-й годині вечора неділі король проїхав містом до театру, і одразу після цього почалася вистава «Золото Рейну». Оскільки я вже віддав належне виконавцям за перший і другий цикли, сьогодні обмежусь і просто підтверджу, що третій цикл мав блискучий успіх у всіх аспектах<…> Завтра ввечері негайний від’їзд короля після завершення «Сутінків богів» буде відзначений

[18] Палацово-парковий комплекс поблизу Байройта

факельною ходою від Ермітажу до місця відправлення, вираження подяки та поваги міста до улюбленого монарха» [138, с. 399–400][19].

Підготовка до відкриття першого фестивалю відбувалась не лише з мистецького та технічного боку, але й з залученням реклами, що цілком відповідає сучасним кампаніям інформаційної підтримки. Редактором місцевої газети “Bayreuther Tageblatt” Ціммерманном (J. Zimmermann), було написано серію з двадцяти трьох прес-релізів. Раз у два тижні в період з травня по серпень 1876 року ці статті під заголовком «Bayreuther autographische Korrespondenz» розповсюджувались фестивальною радою приблизно до 180 прес-служб по всій Німеччині [140]. Попри рекламну кампанію першого фестивалю та значного розголосу, інтерес до нього був радше критичним, що стосувалося майже усіх газет Німеччини за винятком кількох: «Kolnische Zeitung» була щонайменше стриманою, а «Berliner Borsencourier» – позитивно зацікавленою. Звичайно, їхня позиція багато в чому залежала від особистих переконань їх авторів. Власне зазнала краху й ідея безкоштовного доступу на вистави. Разом з тим була організована стипендіальна програма для молодих митців. Вона стала ланкою зв’язку з ідеями композитора і його думками про важливість виховання публіки. Стипендії молодим митцям сприяють пропаганді його доробку серед найактивнішої соціальної групи, представники якої нестимуть свої враження та використовувати одержаний досвід у власних проектах.

[19] В датуванні випусків сталась помилка, адже наведена цитата від 25 серпня не може бути оглядом показу третього циклу, який розпочався лише 27 числа. Більш ймовірно, що справжньою датою матеріалу є 29 серпня, оскільки, згідно тексту статті, «Сутінки богів» даватимуть завтра.

1.5 Фестивалі 1876 та 1882 років

1.5.1 Перстень нібелунга

13 серпня 1876 року перший Байройтський фестиваль відкрився «Золотом Рейну». Протягом фестивалю було показано 3 цикли[20]. Хоча ажіотаж стосовно цієї мистецької події у Німеччині та інших країнах був доволі значним, в результаті фестиваль приніс суттєвий фінансовий дефіцит. Постановка циклу здійснювалась паралельно з завершенням будівництва впродовж тривалого періоду, мала велику кількість перешкод, адже масштаб задуму та необхідність залучення особливих мистецьких елементів, передусім викликаних авторським баченням майбутніх спектаклів й їх наповнення, вирішувались і уточнювались у процесі створення.

Передусім Р. Вагнер хотів отримати унікальне візуальне вирішення, яке мало бути не тотожним певній історичній реальності, а передавати атмосферу позачасового міфу. Ці завдання становили значну перешкоду для постановників, вимагали створення абсолютно нового сценічного вирішення, що мало відповідати вимогам, які виникали в результаті роботи над складним циклом з чотирьох різних за характером творів. Стиль тетралогії відрізнявся від традиційної опери номерної будови. Кожна її частина попри відмінності жанрового спрямування мала наскрізну будову, включала розгорнуті діалогічні сцени і контрастні до них епізоди з більшим числом учасників. Місця дії охоплювали підводний і підземний світи, гірську височінь, заховане у безлюдній місцевості житло суворого мисливця Хундінга, скелю войовничих дів-валькірій, лісові нетрі з оселею Міме і печерою дракона, нарешті володіння могутнього роду Гібіхунгів, у якому опинився і попав у пастку підступних намірів сина нібелунга Альберіха світлий герой Зігфрид. Необхідно було створити відповідне середовище, в якому розгорталися події міфу, представники людського світу взаємодіяли з богами-асами і мешканцями Нібельхейму, картина світу базувалася на космогонічних уявленнях з

[20] Перший: 13–16; другий: 20–23; третій 27–30.

властивою їм складною символікою. Це вимагало активного залучення технічних засобів, що дозволяли представити у властивому театрові «наочному поданні» (визначення Р. Вагнера) трьохрівневий світ зі стихіями води, вогню, повітря, взаємодією небесної, земної, підземної сфер.

Джерело сюжету про Нібелунгів існує у двох основних текстах. Це німецька традиція, представлена «Піснею про Нібелунгів» (Nibelungenlied), та скандинавська традиція, яка зафіксована в «Едді», а також у «Сазі про Вельзунгів» (Völsungen-Saga). Іншими джерелами були «Пісня про рогового Зігфріда» («Lied vom hürnenen Siegfried», бл. 1500 р.) і «Народна книга рогатого Зейфріда» («Volksbuch vom Hornen Seyfried», складений у середині XVII ст., надрукований у 1726 р.), які є народними переказами першоджерела та в цілому являють собою результат об’єднання скандинавських і німецьких легенд [139, с. 2–3]. Таке побіжне поєднання різних переказів розглядається Й. Хейзінгою як результат «злітературення» міфу, що спочатку пояснював архаїчним людським племенам світобудову, походження різних речей і пов’язаність з космічними процесами людського існування [47, с. 186–187].

Р. Вагнер взяв за основу лібрето «Персня» скандинавську традицію, але не обмежився нею та використав мотиви також з інших близьких за змістом текстів. Власне, глибоке авторське опрацювання джерел було характерним для композитора та на той час представляло загальну тенденцію. У XVIII та на початку XIX століть драматург не лише створював власну версію відомих сюжетів, але займався й сценічною реалізацією написаних на їх основі власних творів. Принаймні серед німецьких драматургів так працювали Г. Лессінг у Гамбурзі, Ф. Шиллер у Мангеймі та Й.В. Гете у Ваймарі.

В даному розділі зосередимо увагу, в першу чергу, на принципах сценічного оформлення прем’єрних вистав тетралогії у Фестшпільхаузі. Перша постановка тетралогії та її візуальна складова, попри певні невідповідності з попередніми намірами автора, стала стилістично визначальною для подальших її втілень у період керівництва фестивалем дружини композитора та його сина Зігфріда. Для Вагнера важливим було обрати виконавців оформлення

спектаклів, мистецькі принципи яких могли би резонувати з його ідеями. Йому не вдалося залучити художників-декораторів Ганса Макарта (Hans Makart, 1840-1884) та Арнольда Бьокліна (Arnold Böcklin, 1827–1901), яких об'єднували з композитором спільні мистецькі переконання та товариські стосунки. Згодом Р. Вагнер доручив цю роботу академічному пейзажисту Йозефу Гофману (Josef Hoffmann, 1831-1904) з Відня. Матеріалів, присвячених гофманівському вирішенню сценографії Тетралогії, досить мало. Важливим в цьому плані є праця сучасного німецького дослідника і драматурга Освальда Георга Бауера [83], яка дозволяє представити відносини сценографа та композитора в ході роботи. Автор вказує на активність втручання Р. Вагнера у процес народження живописного образу вистави, наголошує на важливості для композитора відповідності візуального елементу його задуму. При цьому О. Бауер акцентує на існуванні розбіжностей між початковими вагнерівськими намірами і остаточним результатом.

Живописний стиль Й. Гофмана, якій тяжів до традицій тогочасного пейзажного живопису, не відповідав специфіці міфологічного сюжету, сценічний образ якого композитор бачив як позачасове та універсальне середовище без прив'язки до конкретного історичного періоду. Головним завданням було відтворення «прагматичної поверхні подій» [270, с. 123]. Візуальні умови одночасно мали би цілковито відповідати розвитку драми та містити в собі додаткові виражальні елементи.

У жовтні 1874 року Р. Вагнер приймає рішення перервати подальшу співпрацю з Й. Гофманом, однак не відмовляється від виконаних ним ескізів. За цими ескізами сценічне оформлення виготовляють відомі того часу сценографи брати Макс (Heinrich Maximilian Brückner, 1836–1919) та Готхольд Брюкнер (Gotthold Brückner, 1844–1892), які володіли театральною студією з виробництва декорацій (Gebrüder Brückner – Atelier für szenische Bühnenbilder) із міста Кобург. Ця співпраця переросла у тривалі артистичні відносини, з 1882 до 1911 року всі байройтські декорації вироблялись у Брюкнерів [212].

Жодного фото байройтської сценографії 1876 року не збереглося, проте існують матеріали щодо постановки «Персня нібелунга» 1896 року, яка в загальних рисах повторювала перший сценічний варіант [110;121]. Ательє Брюкнерів стало носієм "принципів вагнерівського оформлення" не тільки у Байройті, але й серед інших театрів Німеччини та закордону, де відбувались постановки творів композитора. Збережені ілюстрації до першої постановки та схеми декорацій К. Брандта дозволяють реконструювати приблизний вигляд реального оформлення.

Не в повній мірі зрозумілою є зміна художників, адже робота Брюкнерів ґрунтувалась на розробці декораційного проекту Й. Гофмана, так само під пильним наглядом композитора. Тим паче, що міфічний простір продовжував виражатись засобами умовно трактованого історизму, додатково обтяжений деталізованими костюмами. Історична доба визначалася досить приблизно і враховувала час появи джерел, взятих за основу лібрето. Дослідник театру XIX століття Філіп Тер вважає, що цей крок Р. Вагнера був перш за все спричинений бажанням проводити лінію німецького національного та історичного мистецтва й міфу у першій фестивальній постановці [249, с. 384–387].

Для розробки костюмів Р. Вагнер 17 грудня 1874 року звернувся до берлінського художника Карла Еміля Деплера (Carl Emil Doepler, 1824–1905), який здобув мистецьку освіту у Дрездені та Мюнхені, у 1860–1870 роках працював у театрі Ваймару та викладав живопис [152, с. 115]. К. Деплер розробив серію з п’ятиста костюмів, яка зазнала з боку Р. Вагнера критичних зауважень, адже як й декорації Й. Гофмана, вони орієнтувались на конкретний історичний час. Втім всі вони були використані на фестивалі 1876 року [122]. Композитор хотів, аби художник винайшов певну "культурну епоху", відмінну від іконографії міфу про Нібелунгів, яка панувала в живописі того часу. Цю традицію впровадив німецький живописець Петер Корнеліус (Peter Cornelius, 1783–1867). Він створив модель сценічного відтворення обраного міфологічного сюжету та вплинув таким чином на наступні покоління

художників. Ще до народження Р. Вагнера він почав цикл зображень «Пісні про Нібелунгів», і його ілюстрації були опубліковані у 1817 році. Кожен персонаж в них був уособленням "німецькості", з відповідними атрибутами та зовнішнім виглядом: білявий юнак атлетичної статури, вбраний у «старий німецький костюм», у якому «відображена вся слава старих часів, але особливо слава нашої батьківщини» [188, с. 305]. Пізніші роботи ще більше конкретизували історично-часові рамки сюжету, обравши за основу XIII століття. Саме таких суто конкретних конотацій у візуальному вирішенні бажав уникнути Р. Вагнер, адже історична конкретизація, як її розуміли того часу, нівелювала міфічну позачасовість образу.

За переконаннями Р. Вагнера, акцент на обраному історичному часі був згубним для відтворення загальнолюдського сенсу міфу. Ідея полягала у «деісторизації німецького героїчного епосу і перетворенні його на позачасову ідеологічну драму» [188, с. 315]. В роботі над костюмами К. Деплер не надав значення індивідуальності персонажів. «Ґрунтуючись на археологічних дослідженнях у німецьких та закордонних музеях, намагався знайти одяг, який був би максимально "реальним" для його пропозицій щодо костюмів» [139, с. 15]. Звичайно, ця реальність була відповідною до того часу, коли історична наука не отримала чітких відповідей на низку питань та вдавалась до реконструкцій, що не досягали повної достовірності[21]. Зосередившись на відповідності до археологічних матеріалів, К. Деплер виробив уявлення щодо вигляду давніх германців [66, с. 31], яким композитор не був задоволеним, однак стиль використаних костюмів заклав традицію "Байройтського натуралізму" [192, с. 459–496].

Атмосферу та поетичний образ германського міфу, які необхідно було втілити на сцені, в тому числі через використання машинерії, не вдавалось повністю реалізувати у оформленні вистав. Дослідник театру Вагнера

[21] Ескізи робіт доступні до перегляду за посиланням:https://altevolkstrachten.de/rheingold-nibelungen/

П. Карнегі[22] розрізняє вагнерівське тяжіння до «сценічного реалізму», що мало відображати події у їх максимальній життєподібності, від притаманного паризьким театрам прагнення до «сценічної археології» [114, с. 40], тобто відтворенні суто театральних умовностей часу, до якого належав обраний твір.

Принцип сценічного оформлення тетралогії у Байройті у поєднанні з вимогами Р. Вагнера до гри акторів, сценічний рух яких відбивав зв'язок музичного та драматичного компонентів вистави, передусім мав створити сценічну дію, при якій глядач сприймав розгортання міфічного сюжету як реальності. Однак, судячи з відгуків, відчувалася недостатність технологічних засобів задля досягнення запланованих результатів. Щоб відтворити на сцені деякі фантастичні ситуації і властиві міфу виходи за межі життєподібності, вимагалося залучення необхідних технічних елементів. Серед цих пристосувань, які були встановлені у Фестшпільхаузі, була значна частка унікальних для свого часу нововведень.

У дослідженнях вагнерівського театру досить мало уваги приділяється роботі машинерії та її розробнику К. Брандту (Carl Brandt, 1828–1881). Так, праця німецького дослідника К.Ф. Баумана, що ґрунтується на архівних дослідженнях та присвячена машинерії Фестшпільхаузу, чи не єдине дослідження, де представлена постать К. Брандта [86, с. 26–52], йдеться про значення сценічної машинерії на перших фестивалях. Як зазначає К.Ф. Бауман, більш ранні публікації, в яких аналізувалася ця сторона процесу створення сценічного оформлення, не перевидавались та наразі майже не доступні [162]. Загалом, у дослідженнях використання театральної магинерії ідеї Р. Вагнера та їх втілення розглядаються як важливий етап до подальшого розвитку театрального виробництва [226]. Робота над «Парсіфалем» була останньою для К. Брандта, який помер 1881 року, ще до прем'єрного показу твору.

Створювані сценічні ефекти та їх виражальне значення останнім часом стали предметом розвідок, які спираються на поняття медійності цих засобів.

[22] Він також є одним із засновників Байройтського міжнародного центру мистецтв (Bayreuth International Arts Centre)

Серед таких досліджень слід згадати роботи німецької дослідниці Гундули Кройцер (Gundula Kreuzer), яке використовує теорію оптичних медіа Фрідріха Кітлера (Friedrich Kittler). Поштовхом для її досліджень стала стаття Ф. Кіттлера «Подих світу: про медіа-технологію Вагнера». В ній стверджувалося, що «музична драма Вагнера є першим засобом масової інформації в сучасному розумінні», тобто зразком вироблення механізмів умовної "трансляції" твору для глядачів [171, с. 215]. Мається на увазі відтворення сценічними засобами віртуальної реальності міфологічного сюжету і досягнення переконливості цього віртуального світу, в який поринають спостерігачі тетралогії. Ф. Кіттлер стверджує, що музична драма Вагнера це «машина, яка працює на трьох рівнях або трьох областях: по-перше, вербальна інформація; по-друге, невидимий Байройтський оркестр; по-третє, сценічна візуальність з її деталізованими мізансценами і новітніми для свого часу ефектами» [171, с. 232–33].

Г. Кройцер у дослідженні оперних технологій говорить про Фестшпільхауз як про «фабрику, схожу зовнішнім виглядом на театр.... цегляно-дерев'яну будівлю, чия висока сцена, без посередництва навколишніх фойє, незграбно височіла над глядачами, показуючи панування сценічної техніки, яке Вагнер так старанно прагнув приховати всередині» [177, с. 191]. Увага дослідниці приділена зокрема «вагнерівській» кулісі, що була розроблена та застосована у Байройтському театрі. Говорить вона і про використання пару для створення сценічних ефектів, про опору на досягнення тогочасних техніки й технологій.

Г. Кройцер виносить у назву книги основні "технології" з погляду на їх практичну значимість у сценічній реалізації для створення віртуальної реальності, яка захопить публіку. Адже метою будь-яких сценічних технологій для Р. Вагнера було посилення театральної ілюзії, надання фантастичним і містичним подіям міфу максимального відчуття реальності, включно з атмосферою дії, змінами ефектів аналогічно до тих, що відбуваються у природному середовищі [177, с. 95–96]. Хоча завіса та гонг не були унікальним

вирішенням для театральної практики, у Вагнера підняття завіси ставало більш «драматично значущим» елементом [177, с. 61]. На відміну від цього використання парової машини стало дійсно революційним вирішенням. Пару для сцени Фестшпільхауза виробляли два локомотивні котли, розташовані в машинному цеху поруч із театром [178, с. 180]. Це була технологія для створення туману та хмар, магічних ефірів, що випромінював виготовлений Міме перстень влади, алюзії вогню та диму для відповідних сцен тетралогії [, 186–87]. З практичного боку пара дозволяла маскувати зміну декорацій, що створювало безперервну візуальну картину. Така подача ефектів була передбаченням сучасного технологічного оформлення вистав, де серед іншого використані засоби медіа, які дозволяють створити розгорнутий у часі та просторі виражальний елемент.

Візуальний ідеал Р. Вагнера, досягти якого він прагнув у постановці «Персня», на думку К.Ф. Баумана, «залишився ідеалом ілюзіоністської поверхні». У постановці «Персня нібелунга» 1876 року ця фронтальна площина іноді підкреслювалася буквально, наприклад, частково прозорим і пофарбованим полотном, що закривало дзеркало сцени для створення картини підводного світу (початок «Золота Рейна»), або зображення хмар в інших випадках картин [86, с. 181–183]. Такої ж думки дотримаються й інші дослідники, говорячи про сцену Фестшпільхаузу як таку, що стала «ізольованим простором ілюзії, в якому рами, фігури та декорації зливаються в єдине ціле» [173, с. 82]. Ці прагнення Р. Вагнера «репрезентації ідеального альтернативного світу, в якому всі елементи сценічної реальності (образ, рух, музика) поєднуються так бездоганно, що виникає враження другої природи…» виводяться з загальних тенденцій розвитку європейського театру з середині XVIII століття, але стають саме його досягненнями, враховуючи комплексне застосування цих принципів [107, с. 73].

Перші спектаклі тетралогії пройшли в значній темряві, адже щойно встановлене газове освітлення ще не було налаштоване. Втім, газове освітлення дозволило у подальшому не лише регулювати освітлення на сцені, але й

досягти повного затемнення залу, що свідомо стало використовуватись у художніх цілях. Це «працювало на розділення двох сфер реальності, сцени та залу, щоб вони виглядали як два різних, незалежних простори… на сцені починався "інший світ". Таким чином, публіка «прагнула ідентифікувати себе з фантастикою сцени в індивідуалістичному зануренні» [107, с. 76]. Р. Вагнер виступав проти «яскраво освітленого пандуса авансцени». Його турбувала «зухвалість у оголеному прояві сценічної таємниці на очах у глядачів» [269, с. 279]. Разом з тим, софітне газове освітлення того часу ще не мало великої яскравості та не могло достатньо освітити виконавців на планшеті сцени з відстані більшій, ніж десять метрів [87, с. 309].

Паралельно відбувалось експериментальне використання електричного світла, яке ще не могло бути широко застосовано через малу розвиненість технології на той час. Її широке застосування почалось в роки підготовки до постановки «Парсіфаля», а першим театром з повністю електричним освітленням став лондонський «Савой». Після смерті композитора ця технологія почала стрімко розповсюджуватись в театрах, а у Байройті електричне освітлення вперше було встановлене 1888 року. Парадоксально, але вимоги, які мав композитор щодо технологій освітлення сцени та створення спецефектів, стали можливими одразу по його смерті на основі використання електричних приладів. Якщо б це відбулося на кілька років раніше, це дозволило б уникнути проблем, які були на перших фестивалях, знайти виражальні засоби, про які у подальшому буде говорити у своїх працях швейцарський театральний новатор Адольф Аппіа. Значне число використаних сценічних машин та малий час на їх налаштування у процесі підготовки першого фестивалю стали причиною низки розбіжностей між моментами їх використання згідно партитури та фактичною дією під час першого показу тетралогії. Такі недоліки були тут же виправлені при наступних виконаннях.

Відкриття фестивалю 1876 року спричинило неймовірний ажіотаж, а реалізація вистав справила надзвичайне враження. Фраза «Не питай, хто тут, питай: кого немає?» [140, с. 51] може слугувати епіграфом до загального

напливу на фестиваль та уваги до нього з боку численної аудиторії. Ця унікальна для мистецтва подія, коли композитор започатковує фестиваль тільки заради виконання створеного ним унікального в оперній історії твору, по різному сприйнялась сучасниками. Втім, усі відзначали неперевершену цілеспрямованість Р. Вагнера, який майже пів життя йшов до мети, незважаючи на неймовірні перепони та примарність реалізації задуму.

Сам Р. Вагнер був певним чином приголомшений успіхом від втіленого проекту усього життя, хоча не все у реальному виконанні в повній мірі відповідало його концепції фестивалю та ідеалу "мистецтва майбутнього". Захвату від наполегливості композитора і від побаченого й почутого під час фестивальних подій піддалися й глядачі. Р. Вагнер так передає думку кайзера, який зізнався у початковому скептичному ставленні до задуму композитора: «Я не вірив, що ти зможеш це зробити, – сказав мені кайзер» [275, с. 109]. Музичний оглядач Луї Елерт (Louis Ehlert) у звіті для газети «Німецький оглядач» (Deutsche Rundschau) про перший фестиваль зауважив, що він відбувся завдяки «волі та енергії геніально обдарованої людини, незвичайної в усіх відношеннях. Незалежно від того, яку прихильність це починання отримало завдяки допомозі короля та багатьох впливових товаришів по партії, без незрівнянної віри у свою зірку Вагнер ніколи б не втілив велику ідею свого життя в такій формі» [140, с. 181].

Німецький дослідник та вагнерознавець Удо Бермбах (Udo Bermbach) ємно охарактеризував ситуацію, в якій опинились глядацька та музично-критична спільнота: «Перша зустріч із театральною подією, яка була настільки неординарною, що викликала у критиків певну розгубленість. В звітах, які були написані та опубліковані після закінчення фестивалю, можна знайти все: як беззастережне, захоплене схвалення, так і радикально негативне відкидання, і, звісно, невпевненість у власному судженні, для якого вже не були придатними звичні критерії оцінки» [93, с. 370].

Критичні та сатиричні матеріали називали автора «Богом-батьком Вотаном у Валхаллі» [283, с. 90]. Ці глузливі публікації немов передбачали

створення вагнерівського культу, який виник по його смерті та став пропагандистським елементом у XX столітті [95].

1.5.2 Парсіфаль

Дефіцит першого фестивалю склав 147 851 марок (1,1 млн євро). Незважаючи на розчарування від його проведення, фінансовий крах і проблеми з серцем, які почали турбувати композитора дедалі частіше, Р. Вагнер вирішує попри усе завершити «Парсіфаль» та втілити його на сцені Фестшпільхаузу. 25 січня 1877 року він сказав Козімі: «Я почну "Парсіфаль" і не відступлюсь, доки він не буде завершений» [262, с. 1027]. 25 грудня 1878 року в залі вілли Ванфрід день народження Козіми був відзначений прем’єрним виконанням прелюдії до «Парсіфаля». Задля покращення здоров’я Вагнер з родиною вирушає до Італії та 4 січня 1880 прибуває до Неаполя. Тут він знайомиться з Павлом Жуковським, майбутнім оформлювачем нового твору.

У листопаді 1881 року мешканці Ванфріду знову вирушили до Італії, оселившись у Палермо. Там Вагнер працював над завершенням партитури останньої своєї опери. Попри напади хвороби та перерви у роботі, композитор завершив її 13 січня 1882 року, вписавши до рукопису слово «Звершилося!» і присвяту дружині «Для Вас!». Наприкінці березня 1882 року у митця стався перший серйозний серцевий напад, а вже у квітні 1882 року сім'я Вагнерів повернулася до Байройту. До цього часу відноситься заснування композитором стипендіальної програми. Адже фестивальна діяльність у тому некомерційному вигляді, яку він проголошував у публіцистичних творах, виявилась неможливою. Підтримка мистецької молоді стала невеликою часткою не здійсненої ідеї всезагального доступу на вистави [194,1с. 10].

У червні до Байройта прибув Герман Леві з метою проведення сценічних репетицій, які розпочались 2 липня. Генріх Поргес (Heinrich Porges) та Юліус Кнізе (Julius Kniese) вели стенограму з усіма коментарями Вагнера в фортепіанних клавірах опери [204]. Репетиції «Парсіфаля» знову зіштовхнули

Вагнера з театральною реальністю, яка не давала можливості реалізувати його бачення ідеального театрального дійства. Саме про такі гіркі роздуми промовисто свідчить репліка композитора, записана у щоденнику дружини: «Після того, як я створив невидимий оркестр, я хотів би також винайти невидимий театр!» [263, с. 181].

Попри прогресуючу хворобу та реалії театрального процесу, Р. Вагнер одночасно з репетиціями складав плани на наступні роки, думав про розширення програми на всі твори, починаючи з «Летючого голландця», про що також свідчить щоденник Козіми. Ці наміри композитора поступово були реалізовані нею в роки керівництва після смерті Р. Вагнера.

Оскільки фінансова діра з часу постановки тетралогії не була належним чином закрита, композитор вимушено звертається за допомогою до Людвіга II, який окрім фінансів надає у розпорядження митця державний оркестр та його диригента Г. Леві, який за бажанням короля мав диригувати прем'єрою «Парсіфаля». Постать Г. Леві в ролі диригента-постановника нового твору, зважаючи на його юдейське походження, викликала роздратування композитора, але фактично йшлося про ультиматум Людвіга II, який наполіг на виконанні твору придворним оркестром виключно під орудою придворного капельмейстера [259, с. 15–17]. Співпраця з досвідченим диригентом мала досить напружений перебіг, в урегулювання їх стосунків мав втручатися навіть король [174][23]. Проте відданість своїй справі та професійний рівень Г. Леві стали вирішальними у відносинах з композитором, а після смерті останнього плідно продовжувалися з його родиною. Г. Леві залишався диригентом у Байройті до 1894 року.

В листі до Людвіга II від 10 січня 1883 року Р. Вагнер говорить про свій новий твір як «всесвітню прощальну роботу» останніх років життя [244, с. 257].

[23] З приводу юдейського віросповідання Г. Леві та виникаючих на цьому протиріч й часткового неприйняття, Людвіг II напише у листі до композитора: «Немає нічого більш огидного, немає нічого менш повчального, ніж такі сварки; люди все-таки брати, незважаючи на всі конфесійні відмінності». Цит. за: Köhler, Joachim (2004). Richard Wagner: The last of the titans. Yale University Press. с. 480

Також він просить короля надати монополію щодо постановки та ексклюзивне право на виставу саме Фестшпільхауза у Байройті і мотивує це особливим змістом створеної сценічної містерії: «Як може дія, в якій відкрито виставляються найпіднесеніші таємниці християнської віри, виконуватися в таких театрах, як наш сучасний… "Парсіфаль" ніколи не повинен ставитися в жодному іншому театрі для розваги» [244, с. 182]. Це прохання композитора було юридично оформлене. Поза Фестшпільхаузом твір не міг виконуватись протягом тридцяти років. Втім, ця заборона неодноразово була порушена. У 1884 та 1885 роках твір у приватному порядку був виконаним у Мюнхені для Людвіга II. Монополія не стала перепоною для виконання з порушенням прав у Лондоні, Амстердамі та Нью-Йорку раніше 1913 року, до якого діяла заборона (яка стосувалась лише спектаклів, спадкоємці дозволили концертні виконання)[24]. 1901 року вдова композитора та на той час директор фестивалю Козіма Вагнер звернулася до німецького рейхстагу з проханням закріпити за Байройтом виняткові права на виконання поза визначений тридцятирічний термін. Запит було відхилено [91, с. 111].

Автором декорацій та костюмів до вистави «Парсіфаль» став художник Павло Васильович Жуковський (1845–1912). На час праці над постановкою він вже був другом родини композитора. П. Жуковський – син російського поета-романтика В.А. Жуковського та Єлизавети фон Рейтерн, дочки німецького художника Герхарда фон Рейтерна (Gerhard Wilhelm von Reutern, 1794–1865). П. Жуковський не мав класичної мистецької освіти, але попри це одержав визнання як талановитий митець. Він належав до кола відомого мюнхенського живописця Ф. фон Ленбаха (Franz von Lenbach), який був автором одного з відомих портретів Р. Вагнера. Знайомство молодого митця з музикою

[24] Ще до закінчення терміну заборони на спектаклі відбулись несанкціоновані постановки. Перший спектакль пройшов у Нью-Йоркській Метрополітен-опера 24 грудня 1903 року, в день 66-річчя Козими[24], хоча перше концертне виконання твору у повному обсязі поза Байройтом відбулось 20 і 21 грудня 1902 у Амстердамі. Тут же відбулась перша європейська постановка твору 20 та 22 червня 1905 року, яка була повторена в ті ж дати роком пізніше. Також по два спектаклі було показано у 1908 та 1912 роках. Ці несанкціоновані виконання були організовані Вагнерівською асоціацією Амстердаму.

Р. Вагнера відбулось у 1869–1870 роках у Мюнхені, де П. Жуковський зміг побувати на прем'єрах «Золота Рейну» та «Валькірії» і познайомився з Козімою Вагнер. Художник на початку 1870-х років вже був членом "Вагнерівського товариства", а у серпні 1876 року перебував у Байройті на прем'єрі «Перстня нібелунга». З Р. Вагнером він особисто зустрівся в січні 1880 року у Позилліпо поблизу Неаполя, де композитор працював над «Парсіфалем», а художник винаймав майстерню.

За місяць Р. Вагнер замовив йому портрет дружини у натуральну величину, довірив оформлення «Парсіфаля», від чого раніше відмовився А. Бьоклін [114, с. 78–79]. Підготовка сценографії та костюмів тривала майже два роки під контролем Вагнера, який суворо вимагав відповідності своєму баченню постановки. З 1881 року художник оселився у Байройті й жив поблизу вілли Ванфрід, а також увійшов у тісне коло вагнерівського гуртка однодумців. Відносини живописця та композитора, незважаючи на вибуховий характер Р. Вагнера, тривалий час були доволі теплими. Можна сказати, що з боку П. Жуковського було обожнення постаті Вагнера[25]. Напередодні прем’єри відносини між митцями значно погіршились, накопичились борги, адже Жуковський працював над задумом Р. Вагнера безкоштовно. Це спричинило продаж художником частини майна та його переїзд до Ваймара на запрошення великого герцога Олександра Саксен-Ваймарського та Ф. Ліста.

Осінь 1882 року він жив у Ваймарі, але отримавши листа від Козіми, вирішив їхати до подружжя Вагнерів у Венецію, куди прибув на початку грудня. По смерті композитора він остаточно переїхав до Ваймара, де отримав майстерню в Академії мистецтв [33]. Так само, як попередня співпраця з К. Брандтом, творчий тандем композитора з П. Жуковським не був детально

[25] Так само, як і зі сторони харків’янина Йозефа Рубінштейна, який при підготовці постановки «Парсіфаля» працював поряд з композитором та покінчив життя самогубством, дізнавшись про його смерть. Докладніше див.: Сердюк О.В. Харків’яни і вагнерівський фестиваль у Байройті: культурні зв’язки. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 1 (38) с. 18–29

дослідженим. Лише у загальних рисах окреслені деталі їх спілкування за матеріалами листів та щоденника Козіми.

Постановка «Парсіфаля» вимагала простішого технічного апарату, ніж реалізація «Персня нібелунга» з його ефектами для відтворення явищ природи й створення атмосфери космогонічного міфу. Втім, складність полягала у необхідності поєднання сценічного оформлення з сакральними елементами, вираження яких мало відбуватись у паралельному розгортанні та мати надприродне походження. Смисловий акцент і виражальне значення сценографії у «Парсіфалі» мали важливе місце, а зміна декорацій, що часом мала відбуватись синхронно до дії, слугувала додатковим елементом сюжетного розвитку та створювало художній ефект сакральності подій.

Так, для горизонтальної трансформації природи у храм Грааля для I акту машиніст К. Брандт наслав три ажурні полотна, які рухалися з різною швидкістю, щоб краще виразити імітацію співаками ходьби намальованим пейзажем, що створювало ефект переміщення у просторі [86, с. 154–165], [114, с. 111–113]. Незважаючи на значно спрощену машинерію та більшу кількість репетицій на сцені у порівнянні з «Перснем», під час перших виконань спостерігалися технічні недоліки, наприклад – більш швидка зміна названих вище декорацій, ніж було необхідно у відношенні до музики [237, с. 268].

Цікавим прикладом осмислення проблематики «Парсіфаля» стала стаття Г. Мельдеріса (Hans Melderis) «Вагнер і Ейнштейн – час перетворюється на простір». За основу тут береться репліка Гурнеманца, звернута до головного героя: «Бачиш, мій сину, час тут перетворюється на простір». За твердженням автора статті, у світлі сучасної фізики «Парсіфаль» і теорія відносності Ейнштейна можуть розглядатися паралельно. Згадуючи про суперечку, яка виникла між Вагнером і Людвигом II, коли останній попри заборону композитора поставив у Мюнхені дві перші частини тетралогії «Перстень нібелунга», Г. Мельдеріс пише: «Людвигом рухала наївна ідея псевдоісторичного ілюзійного театру, Вагнер прагнув до театру образного, вільного від історичного контексту… Вагнерівський художній дискурс

інтуїтивно натякає на фундаментальний погляд, згідно з яким простір і час існують як уявні елементи сцени у їхній взаємозалежності» [190, с. 73].

Німецький вагнерознавець Д. Борхмейер в сюжеті твору також вбачає певні часо-просторові зв’язки, а саме поєднання мотивів античного міфу та кельтських легенд, що вже на основі твору В. фон Ешенбаха інтегровані в лібрето. До них приєднані сучасні Р. Вагнеру суспільні питання, мотиви мистецтва та філософського міркування, що в цілому створюють складну багаторівневу структуру сценічної містерії [103].

Українська дослідниця О. Наумова вказує на те, що «порівняно з "Перстнем нібелунга" в "Парсіфалі" дуже мала кількість лейтмотивів закріплена за певними персонажами та предметами. Основне місце у тематичній структурі "Парсіфаля" займають мотиви, що узагальнюють психологічні стани (розпач, безвихідь тощо). Багато з них наповнені алегоричним змістом, їх конкретний семантичний сенс ніби навмисно притушений» [42, с. 53]. Це дозволило композитору відійти від предметності та персоніфікованості, що досить рельєфно прописана у «Персні» та досягти атмосфери сакрального дійства, де містично-релігійному переживанню надано центральне місце у розгортанні дії – від не усвідомлення ритуалу до прозріння та звершення того, що не було доступно членам братства: повернення реліквії та відродження його ритуалів. Власне у сюжеті Р. Вагнер прописує принцип, який М. Еліаде визначив як такий, де «сутність передує існуванню» [63, с. 113], тобто віра та містичне прозріння Парсіфаля створили умови відродження та звільнення від страждань.

Таким чином, позбавившись необхідності ілюстративного підходу та предметності сценографії, що обмежена кількома предметами-символами, оформлення вистави було вирішене як простір, що слугує тлом розгортання психологічної дії та духовних трансформацій, які відбуваються з персонажами. Елементи декорацій слугували не створенню ефекту, а підсиленню драматичної напруги та відтворенню сакральної атмосфери.

Світова прем'єра «Парсіфаля» відбулася 26 липня 1882 року в рамках другого Байройтського фестивалю і мала великий успіх. З 28 липня до 29 серпня 1882 року пройшло ще 15 вистав. Під час фестивалю у Р.Вагнера стався ще один важкий інфаркт. На останній виставі 29 серпня композитор зайняв диригентське місце замість Г. Леві та завершив диригувати твором з інтерлюдії фіналу III акту до кінця [237, с. 270]. Ця постановка «Парсіфаля» (205 вистав) була замінена лише 1934 року, оформлення якої на замовлення А. Гітлера здійснив А. Роллер [211]. 1937 року відбулась постановка, участь у створенні якої брав Віланд Вагнер. Схожу довготривалу виконавську історію має і постановка Віланда 1951 року, що протрималась у репертуарі до 1975 року (24 роки, 101 вистава).

На прем'єрний показ «Парсіфаля» до Байройту прибула велика кількість відвідувачів, так само, як до того на прем'єру Тетралогії. Це були прихильники композитора та його антагоністи. Враження від твору були різними, але усі, навіть непримиримі опоненти, віддавали належне автору. Серед відомих імен з поміж композиторів слід назвати Ф. Ліста, А. Брукнера, Р. Штрауса, Г. Малера, та Г. Вольфа. Наступні фестивалі відвідали Я. Сибеліус, М. Регер, А. Берг, К. Дебюссі, І. Стравінський та інші. Відгуки про враження від постановки та виконання наведені у дослідженні Роберта Хартфорда [150], яке присвячено першим фестивалям.

Фактичні доходи від вистав складали суму майже в 145 000 марок (близько 1 млн євро). Цей капітал став гарантійним фондом для продовження діяльності фестивалю, який планувалось провести наступного року. Смерть композитора у Венеції від серцевого нападу у лютому 1883 року могла стати на заваді продовженню його підприємства, проте відданість Козіми Вагнер справі свого чоловіка та допомога найближчих друзів родини дозволила продовжити проведення фестивалів у Байройті. Фактично нова сторінка у історії фестивалю базувалась на здобутках попередніх, продовжила лінію, започатковану автором, та разом з тим створила міцну традицію й структуру.

Висновки до розділу 1

Плани будівництва спеціального театру у Р. Вагнера розвивались паралельно з концепцією майбутньої тетралогії «Перстень нібелунга». Написання програмних маніфестів 1850-х років, які проголошували філософські та художньо-естетичні погляди композитора й ідеї створення спеціального театру, мали все менше радикальних моментів з кристалізацією ідеї циклу, лібрето якого було опубліковане 1853 року разом з переліком необхідних театрльних умов [260, с. 333–334]. Його літературний спадок містить ґрунтовний аналіз розвитку театру продовж історичних періодів, причини, які він вважає, викликали занепад драми та шляхи їх подолання.

Ідеї, які Р Вагнер вкладав у свій задум, сформувались під впливом практичного театрального досвіду, що був здобутий композиторм протягом періоду роботи у провінційних театрах Німеччини, поневірянь у Парижі та роботи у Дрездені на посаді капельмейстера придворного театру. Він досконально вивчив недоліки організації театру свого часу, мав можливість порівняти практику та скласти план найбільш оптимальної його організації. Практичну реалізацію своїх ідей він вирішив утілити на основі власного твору, що відповідав баченню, викладеному у публіцистичних роботах. У книзі «Ріхард Вагнер: самореклама і створення бренду» Н. Вазсоні викладає суть маркетингової стратегії, яку використовував Вагнер, як із точки зору самореклами, так й з точки зору утвердження своєї теорії як фундаментально відмінної від оперного канону часу [257]. На її основі буде ґрунтуватись ідея фестивалю як єдиного та унікального місця, де твори композитора виконуються відповідно до їх задуму.

Р. Вагнер розумів недоліки театральної режисури свого часу, адже був залучений у театр з дитинства, бачив постановницьку роботу з середини, що дозволило йому виробити принципи втілення, де кожна деталь мала важливе значення та була вбудована до драматургії твору.

Перепони на шляху реалізації проекту до останнього моменту ставили під сумнів його успішне втілення. Врешті, будівництво Фестшпільхаузу та проведення першого фестивалю 1876 року де був показаний «Перстень» стало основою, на якій у подальшому буде заснований Байройтський фестиваль. Особливі архітектурні форми Фестшпільхаузу та його концепційні елементи, а саме глядацька зала, її декор та освітлення, оркестрова яма, сценічний простір й інші особливості – все це створило унікальний за своїми характеристиками театр, що зберігся донині майже без змін, має особливу неповторну акустику та ряд інших параметрів.

«На відміну від більшості театрів того часу, Фестшпільхауз не представляє себе як своєрідний храм мистецтва ззовні, а радше підкреслює свою функціональність алюзіями на типову для епохи фабричну архітектуру... У своїй функціональній стриманості він є прямою протилежністю іншого знаменитого оперного театру, який був побудований і завершений в той же час: Паризька опера архітектора Шарля Гарньє. У своєму розкішному блиску, з величезними сходами та найзручніше мебльованими ложами "Палац Гарньє" є чудовим виконанням моделі театру, широко поширеної в XIX столітті. Паризька опера – це місце, яке служить для виконання мистецтва, а також для соціальної репрезентації. Розкішна будівля демонструє багатство суспільства, яке може дозволити собі дороге мистецтво, і водночас робить його ексклюзивним товаром» [234, с. 208–209].

Саме цього відношення до мистецтва хотів уникнути Р. Вагнер, який мріяв про загальнодоступний народний театр. Лаконічність архітектури ззовні була принциповою та мала апелювати до простих форм. Сценічному обладнанню навпаки була приділена надзвичайна увага, адже створення спектаклю за вимогами композитора було вкрай технічним завданням, яке ледь покривали можливості тогочасної театральної машинерії. «Неокласична архітектурна розкіш європейських театрів замінюється у Фестшпільхаузі промисловою ефективністю та естетичним аскетизмом… Байройт з технічного розмаху засобів нагадував Міжнародні виставки XIX століття; буржуазні

фестивалі, які наповнювали конкретний простір усім сучасним та ультрасучасним» [137].

«Перстень нібелунга», сценічно втілений на першому фестивалі, справив фурор у публіки та викликав шквал емоцій, як позитивного так й негативного змісту. Його реалізація зазнавала критики щодо сценічних засобів, музичної мови та тривалості твору, очікування публіки йшли в розріз зі звичними операми. Наступна постановка спеціально написаного для фестивального виконання «Парсіфаля» стала не менш значною подією у цілому світі.

Смерть композитора у Венеції 1883 року не стала причиною припинення діяльності фестивалю, який під керівництвом його спадкоємців та соратників продовжив функціонування та розвиток у відповідності до традиції та принципів, закладених автором, з часом перетворився на інституцію, яка була визначальною для підходів щодо виконання доробку та мистецьким орієнтиром майже на чверть століття.

РОЗДІЛ 2
ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПІСЛЯ СМЕРТІ РІХАРДА ВАГНЕРА

2.1 Фестивальна діяльність після смерті Ріхарда Вагнера. Козіма Вагнер очолює фестиваль та розширює коло його діяльності

Оскільки смерть Р. Вагнера була раптовою, він не залишив заповіту. Передбачуване наслідування Зігфрідом фестивалю не ставилось під сумнів, але оскільки він ще був у дитячому віці, посада керівника та загалом питання продовження фестивальної діяльності виявлялось відкритим. Козіма Вагнер врешті втручається в справу і доводить своє право і спроможність очолити проект свого чоловіка. Відповідальність, яку Козіма взяла на себе, була значною, але оскільки тривалий період часу вона майже постійно перебувала біля свого покійного чоловіка, знала усі нюанси художнього та практичного характеру, ця робота не була для неї чимось новим. Це рішення вона прийняла після висловлення підтримки з боку найближчих друзів композитора, хоча доволі значна частина прихильників вагнерівської справи висловила гостре неприйняття цього рішення. «Тим членам байройтського гуртка, які прагнули перетворити постать композитора на символ німецького національного духу, кандидатура його вдови як наступниці і продовжувачки фестивальної справи здавалася досить сумнівною. Дочка Ліста багато в чому не влаштовувала їх через своє походження та французьке виховання. Один із важливих ідеологів байройтського кола висловлював побоювання, що дух Козими стане могилою вірного духу Байройта. Прихильники суто німецької інтерпретації праць її чоловіка дорікали Козімі за інтернаціоналізм та французький смак…» [51, с. 238].

Згідно планів, які встиг озвучити сам Ріхард Вагнер, фестиваль 1883 року був проведений зусиллями його найближчих прихильників, а виконання «Парсіфаля» стало не тільки ушануванням пам’яті композитора, але й декларацією продовження його справи. Підготовка відбувалась насамперед

завдяки диригенту Г. Леві. Важливу роль відіграла фінансова і адміністративна робота банкіра Адольфа фон Гросса, що став повіреним в інтересах родини композитора [246]. Було дано дванадцять вистав, а наступного року вдалося показати десять спектаклів. Ці два роки стали перехідним етапом до формування злагодженої роботи мистецької інституції, яка від 1886 року в повній мірі перебувала під головуванням Козіми. Газета «Байройтський листок» (Bayreuther Blatter), заснована в 1878 році палким вагнеріанцем та незмінним редактором Г. фон Вольцогеном (Hans von Wolzogen, 1848–1938), зробила значний внесок у підтримку дружини композитора, підкреслювала значущість забезпечення недоторканості творчих заповітів Р. Вагнера зусиллями нової керівниці.

Важливою була адміністративна підтримка, яка, за словами редактора цього видання, належала «незрівнянній раді директорів на чолі з Адольфом фон Гроссом. Десятиліттями в його "бюро" справді зосереджувалося все, що стосувалося страждань і турбот... Це та енергія творення, це благословення відданості, яка, ставши рідкістю у світі, все ще має свій справжній дім у Байройті» [282].

Власні амбіції у Козіми Вагнер були відсутні, її повна зосередженість на продовженні справи покійного чоловіка була абсолютною. Частково саме це викликало все більшу консервацію стилю сценічних вистав через бажання зберегти у недоторканності прижиттєві постановки «Персня нібелунга» та «Парсіфаля». Зусилля Козими щодо продовження проекту фестивалю в Байройті мали непересічне значення ще й тому, що вона почала додавати до фестивального репертуару інші опери Р. Вагнера, які він планував втілити на фестивальній сцені ще за свого життя.

Козіма почала ретельно вести щоденники, починаючи з 1869 року, і фіксувала в них подробиці створення та постановок творів Вагнера самим майстром. Її підхід до процесу інсценізації вистав піддавали критиці. Критикували такі риси байройтського стилю виконання [76], як переважний акцент на чіткому вимовлені словесного тексту, як надмірна жестикуляція, про

що з іронією писав у своїх критичних відгуках Бернард Шоу. Це суперечило більш гнучкому підходу Р.Вагнера до акторської гри, яка, згідно з його характеристикою, повинна «зберігати, в певних межах, істотний елемент імпровізації» [114, с. 93]. Її діяльність як керівника та постановника зосереджувалася на максимальному дотриманні відповідності сценічних реалізацій прижиттєвим зразкам вдалих вагнерівських вистав та поглядам на постановку самого Вагнера. Дослідники наводять наступні її слова: «Нам не потрібно щось створювати, але тільки вдосконалювати деталі» [239, с. 97]. Втім, поступово вводячи до фестивального репертуару твори, починаючи з «Летючого голландця», Козіма прагнула наслідувати принципи, що склались під час перших фестивалів та у прижиттєвих постановках, в тому числі частково перейнявши і ті штамповані прийоми і хибні традиції, які критикував сам Р. Вагнер.

Однак, попри слушно помічені сучасниками недоліки, Байройт під керівництвом Козіми у 1886–1906 роках з фестивалю "одного твору" перетворився на вагнерівську інституцію, де до репертуару були введені інші опери митця. Діяльність дружини композитора заклала підвалини сучасного фестивалю, бо саме за часів її правління вдалось досягти регулярності його проведення і підняти рівень зацікавленості байройтськими подіями публіки та світової преси.

Козіма Вагнер як творча особистість одержала визнання 1886 року, коли вдало поставила «Трістана та Ізольду». Цей фестивальний рік виявився складним, але надалі підприємство почало рух становлення як прибуткова мистецька організація [115, с. 111]. Працюючи над втіленням «Тристана», вона самостійно розробила декорації, визначила принципи освітлення та інші деталі, врахувавши досвід двох постановок, які сам Р. Вагнер здійснив у Мюнхені у 1865 року та у Берліні в 1876 році. Крім цього, вона ретельно вивчала партитуру, багато уваги надавала сценографії, манері співу та гри виконаців [219, с. 8].

1888 року відбулась постановка «Нюрнберзьких мейстерзінгерів», вперше здійснена спільно з Августом Харлахером (August Harlacher, 1842–1907). Останній став першим та єдиним до 1933 року постановником, який не був членом родини Вагнерів. Він розпочав мистецьку діяльність співаком у придворному театрі Карлсруе, де пізніше працював режисером[26]. У 1891 році відбулась постановка «Тангойзера». В процесі роботи над виставою Козіма ретельно вивчала історичні матеріали, а за основу обрала віденські спектаклі 1875 року, які були компромісним варіантом стосовно поглядів автора на принципи втілення цього твору [114, с. 137]. З постановкою «Тангойзера» був пов’язаний гучний скандал та конфронтація між керівництвом фестивалю й консервативними вагнеріанцями, які не вважали можливим втілення цього твору, бо він на їх думку, був ще недостатньо вагнерівським, тобто не відповідав новаторським принципам його більш пізніх досягнень. Пристрасті трохи вгамувалися після наступної вдалої постановки «Лоенгріна» 1894 року.

Зігфрід Вагнер у спогадах так описав цей період відносин між матір’ю та прихильниками вагнерівської творчості: «Недовіра прийняла такі обсяги, що в цих колах навіть було висловлено звинувачення, що фестивальні фонди витрачаються на шампанське… Найсильніше цькування з усіх боків почалося, коли мати оголосила про постановку "Тангойзеру". Адже вони знали, що батько особливо любив цей витвір… Блискучий успіх "Трістана" 1886 року на якийсь час викликав затишшя, "Тангойзер" 1891 знову розбудив пристрасті. Спочатку обурення викликав сам факт постановки цієї опери в Байройті, оскільки це творіння юності, ще наполовину стара опера. Вороги та хибні друзі прагнули дискредитувати мою матір перед публікою. Справжній відьомський шабаш супроводжував прем'єру. Але рік постановки "Тангойзеру" був рішучою битвою, і моя мати перемогла. Група справжніх друзів Байройта рік у рік поповнювалася новими людьми, вони віддано залишалися з нею. Коли 1894

[26] August Harlacher. URL: https://web.operissimo.com/triboni/exec?method=com.operissimo.artist.webDisplay&xsl=webDisplay&id=ffcyoieagxaaaaaaygov (12.02.2023)

року вона поставила "Лоенгріна", тоді опозиція змовкла» [276, с. 80–81]. У 1901 році Зігфрідом був поставлений «Летючий голландець», ця робота остаточно сформувала так званий "Байройтський цикл", що наразі залишається без змін. Сценічне вирішення трьох опер дрезденського періоду базувалось на загальних принципах, вироблених у процесі фестивальних постановок інших творів.

У 1894 році Козіма Вагнер запрошує для нової постановки «Персня нібелунгу» для фестивалю 1896 року як художника по костюмам Ганса Тома (Hans Thoma, 1839–1924). Він відвідував Байройтський фестиваль 1882 року, особисто був знайомий із родиною Вагнерів. «Костюми Тома мали стати позачасовою, міфічною альтернативою автентичним історичним моделям Доплера… У дусі вагнерівської концепції міфу Тома утримався від костюмів художньо-археологічного декору. Замість історичних тевтонців він запропонував позачасових героїв» [139, с. 16]. Це вбрання більше підкреслювало характерність героя, його місце у сюжетному тлі вистави. Декорації для Тетралогії, як і 1876 року, доручили робити Ательє Брюкнер. Ця сценографія залишалася зразковою також для пізніших втілень твору [81, с. 221].

В 1906 році Козіма після тривалої паузи повернулася до «Трістана». Ця постановка була її останньою роботою в ролі керівника фестивалю. За роки керівництва Козіми байройтський фестиваль перетворився на знану мистецьку інституцію, яка хоча й зазнавала критики як з боку вагнерівських антагоністів, так й поціновувачів його творчості, однак інтерес до Байройту як тогочасної "Мекки вагнеризму" вписувався у загальну картину вагнерівського буму, який охопив європейські країни, перекинувся за океан на американський континент[27]. Все більша кількість відвідувачів щороку бажала стати глядачами унікального театрального дійства. Козіма провела п’ятнадцять фестивалів, здійснивши шість самостійних постановок. За роки її керівництва відбулось 220 вистав.

---

27 Ці загальні тенденції представлені у роботі Алекса Росса:
Ross, Alex (2020). Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music. Farrar, Straus and Giroux

2.2 Фестиваль за часів керівництва Зігфріда Вагнера. Роки випробувань

9 вересня 1906 року у Козіми стався серйозний серцевий напад, який змусив її відмовитися від керівництва Фестивалем на користь Зігфріда. Він вже тривалий час був включений у мистецький процес, від 1892 року був асистентом байройтського хормейстера Юліуса Кнізе (Julius Kniese, 1848–1905) та виконував допоміжні функції, що дозволило йому отримати ґрунтовні знання функціонування театру. Зігфрід вивчав архітектуру у Франфуркті-на-Майні, звідси він регулярно відвідував Майнц, де студіював гармонію та контрапункт з Енгельбердтом Хумпердінком (Engelbert Humperdinck, 1854–1921), залишивши про композитора та друга родини теплі відгуки [276, с. 27–28]. Під керівництвом Ганса Ріхтера Зігфрід опанував диригентську професію, що дозволило йому взяти на себе керівництво новою постановкою «Персня нібелунга» у 1896 році. Втім, його диригентський дебют відбувся ще 5 серпня 1893 року у Маркґрафському оперному театрі, де під його орудою прозвучали фрагменти з «Фрайшютца» К.-М. фон Вебера та «Рієнці» Р. Вагнера [276, с. 80]. Зігфрід став за диригентський пульт Фестшпільхаузу 1904 року, керуючи виконанням «Тангойзеру», 1908 року він диригує «Лоенгріном».

Хоча Зігфрід плідно працював як композитор, засвоїв також професію оперного постановника, основною все ж вважалася його функція диригента і керівника фестивалю. Щодо композиторської творчості Зігфрида, вона залишилась у тіні величної постаті батька, попри те, що його доробок містить цікаві опери, переважно казкового змісту, з яких п’ятнадцять повністю завершені [26, с. 52–54]. Таким чином, Зігфрід займався усім організаційним комплексом фестивалю, готував вистави, диригував окремими творами. О.Г. Бауер критично ставиться до такої його універсальності, вважаючи, що «Зігфрід одягнув костюм універсального художника, який був йому завеликий» [84, с. 355].

Щодо режисерської діяльності Зігфріда, слід сказати, що він опинився в умовах, які не дозволяли повністю реалізовувати власне мистецьке бачення. Оскільки байройтський постановочний стиль початку століття апелював до прижиттєвих робіт Р. Вагнера, усі здійснені Зігфрідом вистави мали відповідати цій стилістиці. Позиції його матері та пильний контроль за недоторканістю сценічних робіт залишалися в силі. Додатковим чинником підтримання традиції були консервативні вагнеріанці, які не допускали можливості будь яких втручань.

Тим не менш, Зігфрід намагається вносити до постановок можливі оновлення, частково це стосувалося сценографії. У 20-і роки стали використовуватися об’ємно-пластичні елементи, було здійснено переобладнання Фестшпільхаузу, встановлене нове електричне освітлення. Зігфрід мусив обережно звільняти спектаклі від застарілих та занадто натуралістичних деталей. Він вводив світлові ефекти, які слугували виражальними засобами та дієвими елементами сценічного дизайну. Можна сказати, що саме він розпочав підготовку до "сценічної революції", здійсненої його старшим сином Віландом після 1945 року, бо у виставах останнього світло стане одним з головних елементів сценографічного рішення.

Вплив Козіми на фестивальну діяльність всі ці роки залишався значним, а традицій, закладених нею, міцно притримувалися. Прикладом натуралістичного вирішення, яке повторило підхід Е. Деплера при підготовці костюмів до першого втілення Тетралогії, стала робота над костюмами її дочки Даніели Вагнер, яка у 1909 році взяла на себе цю справу. При підготовці «Майстерзінгерів» було проведено ціле дослідження, а за зразки були взяті твори німецького Ренесансу. «Вона копіювала портрети Дюрера, Гольбейна, Гріна та інших, переймала деякі деталі крою одягу та чепців, квітів та зачісок. Вона продемонструвала своє знання історії мистецтва, спираючись на вплив руху символістів у своїх костюмах та підбираючи кольори мантій Майстрів до їх відповідних гільдій за кельтськими моделями. Для постановки «Тангойзеру вона витратила два роки на вивчення джерел зі Стародавнього світу та

німецького Середньовіччя, взявши за зразок для своїх костюмів ілюстрації з Манускрипта Манесе» [219, с. 55]. Ця "сценічна археологія" домінувала і надалі, а нововведення були обмеженими.

Вагнерознавець та директор музею Р. Вагнера Свен Фрідріх (Sven Friedrich), говорячи про цей період, вказує на важливу рису робіт Зігфріда, яка характеризується вкрапленням новаційних елементів до традиційних постановок. Дослідник наводить слова Зігфріда про неможливість універсалізації і використання у Байройті нових театральних знахідок часу, а саме тих, які відрізняли творчі принципи відомого режисера-новатора М. Райнхарда. Основними новаційними елементами у роботі Зігфріда стали пошуки ефектів світла та машинерії, але не сценографія та режисура у цілому. «Що стосується основного характеру наших вистав, то ми залишаємося вірними нашим принципам. Найкраще у всіх наших досягненнях ми завжди беремо до уваги і застосовуємо. Для певних гіперсучасних модних течій Байройт не є відповідним місцем, це суперечило б стилю творів, музика і поезія яких не створена кубічно, експресіоністично чи дадаїстично... Я хочу нагадати про те, що Байройт став однією з перших сцен, на якій встановили круглу панораму. Хімічний дим, апарат вертикального злету, винаходи наших чудових Краніхів, застосовані тут вперше» [132, с. 6].

Починаючи з 1912 року, Зігфрид Вагнер вносить нові елементи у «Парсіфаль», де найбільших змін зазнав ІІ-й акт. Після Першої світової війни він запрошує сценографа К. Зонляйна (Kurt Söhnlein), який у 1924–1927 роках фактично створив нову сценографію для саду Клінгзора: замінив живопис об’ємно-пластичними елементами, використав білі тканини задля введення освітлювальних ефектів [89, с. 96–97]. Найбільші зміни у сценічному вирішенні вистав відбулись саме наприкінці 1920-х років, зокрема у нових постановках «Трістану та Ізольди» 1927 року[28] та останній роботі Зігфріда – «Тангойзері» 1930 року під орудою А. Тосканіні.

[28] Густав Малер першим виступив проти традиції XIX століття на сцені опери у Відні з постановкою «Тристану та Ізольди» 1903 року та потім першими двома епізодами Тетралогії

Фестиваль 1914 року перервався через війну, що спричинило не тільки фінансові труднощі через повернення квитків в сумі 400 000 марок, але й припинення діяльності на десять років. Цей проміжок часу став визначальним для майбутнього фестивалю, адже 1915 року Зігфрід одружується з Вініфред Марджорі Вільямс, прийомною дочкою піаніста Карла Кліндворта (Karl Klindworth), який був прихильником Р. Вагнера та виховував Вініфред у атмосфері "вагнерівського міфу". У шлюбі народились четверо дітей[29], які були спадкоємцями підприємства, але їх подальша доля склалась по різному та згодом не всі долучились до фестивальної діяльності. Погляди дружини Зігфріда на політику стали іншим визначальним фактором історії фестивалю у XX столітті. Її захоплення А. Гітлером та симпатії до ідей націонал-соціалізму стали чорною сторінкою в історії фестивалю. З 1923 року вона стала палкою прихильницею цих ідей, що ще більше радикалізувало атмосферу Ванфріду та Байройтського гуртка. Варто згадати і вплив на атмосферу навколо фестивалю Х. С. Чемберлена, натхненника націонал-соціалістів та расового теоретика, який 1908 року одружився із сестрою Зігфріда і першою помічницею Козіми Євою.

Зігфрід спочатку підтримував політичну прихильність своєї дружини та покладав великі надії на націонал-соціалістів. Однак в цілому він мав репутацію аполітичної людини, залишався осторонь активного політичного процесу. Зігфрид лише частково поділяв антисемітські погляди, що панували в родині і намагався створити умови, щоб не образити єврейських відвідувачів Байройтського фестивалю. Вже 1922 року у Байройті було сформовано місцеву групу НСДРП, а через рік у Байройт завітав А. Гітлер, який захоплювався Х.С. Чемберленом. Праці цього автора зробили його одним із провідних расових ідеологів [219, с. 15].

у оформленні Альфреда Роллера (Alfred Roller). У передвоєнні та міжвоєнні роки ця тенденція у німецькомовних країнах отримала поширення, представивши нове бачення робіт Р. Вагнера, відмінне від традиційного бачення Байройту та близького до традиції стилю, започаткованого А. Нойманом та його діяльністю, що був переважаючим близько двадцяти років.

[29] Віланд (1917), Фріделінд (1918), Вольфганг (1919) , Верена (1920).

Зігфрід опинявся у певній опозиції до зростаючого впливу політики на фестиваль, принаймні запрошення єврейських музикантів та А. Тосканіні, першого диригента-іноземця, було певною декларацією проти агресивних настроїв. Ці дії викликали невдоволення партійних функціонерів та полум’яних нацистів. Можна припустити, що погляди Зігфріда з часом змінились, стало переважати несприйняття зростаючого впливу ідеології не тільки на суспільство, але й фестиваль. Це важко підтвердити, адже його особисті документи та листи наразі не доступні, хоча сюжет його останньої незавершеної опери «Прокляття, яке чули всі» (Das Flüchlein, das Jeder mitbekam, 1929) має серед персонажів розбійника на ім'я Вульф, що є алюзією на Гітлера, якого так називали діти Зігфріда.

На 1924 рік планувалось поновити фестивальну діяльність, а програма містила «Майстерзінгерів», «Перстень нібелунга» та «Парсіфаль». Щоб забезпечити фінансування, Зігфрід Вагнер регулярно проводив концертні тури як диригент, виступав у Німеччині, країнах Європи. На початку 1924 року Зігфрід разом з дружиною здійснив гастрольну подорож до США, диригував програмами, що містили власні твори, фрагменти батьківських опер та інший репертуар. Цей тур мав помірний успіх: замість очікуваних 200 000 доларів на заплановану мету залишилося менше ніж 10 000 доларів [147, с. 114]. Разом з диригуванням він проводив рекламну кампанію фестивалю, що мало стимулювати американських глядачів до його відвідування, намагався переконати їх у безпеці цієї подорожі, адже зростаючий вплив націоналістів викликав побоювання. Певні проблеми відбувались й з фінансами, що надходили на фестивальні рахунки – їх частково конфіскувала баварська поліція, яка вважала, що ці кошти йдуть на партійну діяльність НСДРП [92, с. 23].

22 липня 1924 року модифікована фестивальна постановка «Майстерзінгерів» 1911 року відкрила перший повоєнний сезон. По завершенні спектаклю публіка співала «Пісню німців» (Deutschland-Lied, 1841) А.Г. Гофмана фон Фаллерслебена (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben,

1798-1874), що на той час була програмним твором німецьких націоналістів. Зігфрід заборонив подібні демонстрації, опублікувавши промовисте оголошення «Тут мистецтво». Певним чином думки Р. Вагнера щодо організації "національного" театру побіжно втілились в цей період, адже внаслідок Першої світової війни та політичних процесів частка закордонної аудиторії значно зменшилася. Національний компонент, притаманний близьким до вілли Ванфрід особам, поступово екстраполювався на мистецтво.

Для показів 1924 року були частково модифіковані й декорації «Персня», що продовжило тенденції до модернізації постановки, розпочаті ще 1906 та 1912 року. Головними змінами стало введення об’ємно-пластичних елементів, що поєднувались з живописними декораціями 1896 року. Наступного року створені мобільні декорації скель, що були введені до всіх частин циклу. У 1927 році хвилі Рейну були спроектовані на екран. Вражаючими деталями стали кроваво-червоне сонце, повільне зблiднення світла і густий туман під час смерті Зіґфрида, а також похоронна процесія в блідому світлі місяця. У 1928 році була розроблена сценографія «Золота Рейну» з проекціями хвиль води, які замінили суконні декорації.

«Парсіфаль» для фестивалю 1924 року також зазнав модифікацій, про що йшлося вище. Нова постановка «Тристана та Ізольди» 1927 року позбулась великої кількості бутафорії. Важливим нововведенням стало символічне використання колористичного фону, якій змінювався у відповідності до дії та кольорів вбрання персонажів. Традиція використання для героїв одягу певного кольору зберігається на фестивалі до останнього часу.

«Тангойзер» 1891 року зазнавав втручань ще 1904 року, коли частково була модифікована сценографія, а вступну "Вакханалію" у розширеній паризькій редакції твору поставив відомий хореограф та новатор танцю Рудольф Лабан (Rudolph von Laban, 1879–1958). Роль першої грації виконала зірка того часу Айседора Дункан (Isadora Duncan, 1877–1927) [185]. Музичний критик Генріх Шеваллі (Heinrich Chevalley, 1870–1933) для Вроцлавської газети (Breslauer Zeitung, 28 липня 1904) зосередив відгук на виконанні Айседорою

Дункан хореографії "Вакханалії": «24 липня 1904 р. Після вистави "Тангойзер" ім’я Айседори Дункан було у всіх на вустах… Навіть за межами фестивального театру поведінка міс Айседори Дункан показала, що вона недосконало розуміла фундаментальний байройтський принцип безкорисливого підпорядкування більшому мистецькому цілому... Вона завжди розбивала танець, який базується на фундаментальному законі руху, на серію картинок, і те, що вона танцювала, не мало жодного відношення до духу музики вакханок і не мало нічого спільного з іншими танцюристами… решта хореографії у сцені Венусберга була зроблена чудово…» [138, с. 467–468][30].

Нова постановка 1930 року не поривала з попередньою інсценізацією Козіми, але містила символічні елементи сценографії, які мали функціональне значення. Ця робота стала останньою для Зігфріда Вагнера. На фестивалі 1930 року, незважаючи на обурення націоналістичного кола відвідувачів, «Тангойзером» і «Трістаном» диригував А. Тосканіні.

8 березня 1929 року Зіґфрид і Вініфред підписали спільний заповіт [118]. Згідно з ним у випадку смерті Зігфріда спадкоємицею фестивалю ставала його дружина. Діти були спадкоємцями у рівних частинах та вступали у спадок у випадку смерті матері або її повторного шлюбу [165, с. 59].

1 квітня 1930 року у віці 92-х років помирає Козіма Вагнер. Хоча останні роки життя вона вже не мала попереднього впливу на фестивальну роботу, її значний авторитет був загальновизнаним як символ сталої традиції. Невдовзі погіршується здоров'я Зігфріда. Під час репетиції він втрачає свідомість, переживши серцевий напад. Прем'єра нової постановки «Тангойзера» 22 липня проходить без присутності керівника фестивалю. 4 серпня Зігфрід помирає, але попри це його дружина не припиняє фестиваль. Певним чином повторилась ситуація 1886 року, коли смерть Ліста не стала приводом до зупинки проведення вистав.

[30] Цит.за: Thomas S. Grey. Ed (2009). Richard Wagner and His World. New York, Princeton University Press.

2.3 Диригентський корпус Байройту і розповсюдження виконавських принципів вагнерівських партитур

Фактичне втілення Вагнерівських ідей та творів на сценах театрів відбувалось повільно. Лише з середини XIX століття набувають популярності твори зрілого періоду, передусім «Тангойзер» та «Лоенгрін». Надалі розповсюдження доробку композитора стає більш активним, а сприяє цьому не в останню чергу виникнення інтересу до робіт митця серед диригентів, які були постановниками його творів та пропагували вагнерівське мистецтво. Більшість з них були палкими прихильниками композитора. Так, Ф. Ліст сприяв першим постановкам творів Р. Вагнера, а Г. фон Бюлов став одним із найвідданіших соратників композитора у 1860-х роках. Втім зосередимо увагу на постатях тих диригентів, хто був причетний до постановок творів Р. Вагнера у Фестшпільхаузі і суттєво сприяв подальшій популяризації творчого спадку композитора, опери якого з середини століття почали щодалі активніше виконуватись у театрах Німеччини та сусідніх країн. З другої половини 1870-х років, багато в чому саме завдяки проведенню фестивалю та інтересу до нього з боку преси, вагнерівський репертуар у театрах різних країн ставав все більш популярним.

Першої черги слід зупинитись на **Гансі Ріхтері (**Hans Richter, 1843–1916), який був першим виконавцем повного циклу Тетралогії на Байройтському фестивалі. Г. Ріхтер народився в Угорщині у музичній родині. Вивчає музику у Віденській консерваторії. Студентом починає диригентську кар'єру і виступає в оперних театрах Австро-Угорської імперії. У двадцять три роки знайомиться з Ріхардом Вагнером. Співпраця Р. Вагнера з цим диригентом розпочалась у 1860-х роках та мала тривалі й плідні результати. Р. Вагнер повністю довіряв цьому талановитому музиканту, який згодом увійшов у коло родини та найближчих поціновувачів композитора. Г. Ріхтер розпочав роботу у Мюнхені під керівництвом Г. фон Бюлова, якому був рекомендований Р. Вагнером. Працював спочатку хормейстером та був залучений до постановки

«Нюрнберзьких майстерзінгерів» 1868 року. Він підготував для друку копію авторської партитури цього твору. У 1869–1871 Г. Ріхтер, після звільнення Г. фон Бюлова, став придворним капельмейстером Королівської опери Мюнхена. Постановки «Золота Рейну» та «Валькірії» у Мюнхені 1869 та 1870 років мали відбутись саме під його орудою, однак диригент відмовився від участі у них з вірності автору творів, який був проти їх втілення поза цілісного циклу, як планував з самого початку створення Тетралогії. Однак для придворного театру бажання короля було важливішим за авторську волю. Відмова Г. Ріхтера коштувала йому цієї престижної посади, проте не перешкодила пропагувати твори Р. Вагнера.

У 1870-х роках Г. Ріхтер став одним із найбільш активних популяризаторів вагнерівської творчості. Під його орудою 1870 року у Брюсселі вперше виконано «Лоенгріна». Робота на посаді капельмейстера Національного театру у Будапешті з 1871 по 1875 рік, далі Віденської придворної опери у 1875-1900 роках, сприяли популяризації творчого доробку Р. Вагнера в Австро-Угорській імперії. У 1883 у Відні відбулась прем’єра «Трістана та Ізольди» під його керівництвом.

Важливою сторінкою творчої біографії диригента стане робота у Великобританії. Г. Ріхтер диригував 1877 року в Лондоні, куди Р. Вагнер прибув на фестиваль свого імені, що складався з шести оперних концертів у Альберт-Холлі. Метою цих концертів було отримання прибутків для бюджету Байройтського фестивалю, у діяльності якого після першого успіху настала перерва з причини фінансового дефіциту. Композитор на той час вже мав проблеми зі здоров’ям і не міг власноруч диригувати концертами, які доручили провести Г.Ріхтеру. Британський диригент та дослідник біографії останнього Крістофер Файфілд так пише про виконавський рівень та професіоналізм молодого диригента: «Вплив Ріхтера (тоді йому було 32 роки) на столичних оркестрантів був величезним. Ніколи репетиції не проводилися так ретельно та з такою дисципліною, як у цього справжнього музиканта, а не шоумена…. Інтонація була ретельно вивірена, деталі виявлені, темп раціоналізований, ноти

виправлені. Його практичні знання (він грав на кожному оркестровому інструменті) виявилися величезними, і жоден слабкий гравець не почувався в безпеці. Зазвичай він проводив репетиції і концертні виконання та диригував операми на пам'ять» [128, с. 15–16]. Лондонські гастролі стали фундаментом для подальших тісних зв'язків диригента з англійськими музичними колективами. Саме він виконує низку прем’єр вагнерівського доробку у Британії [135, с. 126], а по звільненні з посади у Відні, в 1900–1911 роках співпрацює з різними британськими оркестрами. У 1904–1911 роках Г. Ріхтер обіймає посаду головного диригента новоствореного Лондонського симфонічного оркестру [197, с. 253].

Вибір Г. Ріхтера як першого фестивального виконавця «Персня нібелунга» був очевидним через його відданість ідеям Р. Вагнера та особисто композитору, його зацікавленості у результаті та вкрай вимогливому ставленню до виконавців, що імпонувало Р. Вагнеру-диригенту, який був таким саме вимогливим під час власних концертів і вистав. 1874 року Гансу Ріхтеру була довірена місія відбору співаків та оркестрантів для фестивальної постановки [129, с. 65]. Протягом 1874 та 1875 років він разом з композитором проводив підготовку та репетиції Тетралогії на віллі Ванфрід, і фактично став членом вагнерівської родини. Його тривала відсутність у Будапешті (на той час Пешті) була причиною невдоволення [129, с. 71], але сам диригент не кинув справи Вагнера і після звільнення навесні 1875 року переїхав до Відня, де одержав нову престижну посаду. Так само як й в Угорській столиці, у Відні Г. Ріхтер активно виконував вагнерівські опери, пропагував його творчість. Теплий прийом нового диригента сприяв й зростанню інтересу до особистості Р. Вагнера у австрійській столиці.

Влітку 1875 року були проведені оркестрові репетиції фестивальної програми у Байройті, які наступного року розпочались 3 червня та відбувались майже щодня до відкриття фестивалю. Попри тріумфальне виконання Тетралогії та особистий внесок диригента у цю подію, Г. Ріхтер працював усі роки абсолютно безкоштовно, цілковито відкидав свої заслуги та жодного разу

(окрім колективного поклону постановників наприкінці показу циклу 1876 року) не підіймався на сцену з оркестрової ями [129, с. 110]. Його останньою диригентською роботою у Байройті стали «Нюрнберзькі майстерзінгери» 1912 року. Загалом, під орудою Г. Ріхтера були виконані «Перстень нібелунга» (1876, 1896, 1897, 1901, 1902, 1904, 1906, 1908) та «Нюрнберзькі мейстерзингери» (1888, 1889, 1892, 1899, 1901, 1902, 1904, 1906, 1908, 1911, 1912).

Тонке чуття та музичність диригента, його відданість справі та ентузіазм у роботі згодом так відзначив Зігфрид Вагнер: «З Гансом Ріхтером тип німецького музиканта зник і, здається, майже вимер, оркестровий майстер, який походить від самого оркестру… Він не був диригентом на шляху Бюлова. Він завжди залишався музикантом» [276, с. 165].

Наступним диригентом, чий вплив на мистецьку традицію надзвичайно важливий, є перший виконавець «Парсіфаля» **Герман Леві** (Hermann Levi, 1839–1900). Він виконував обов’язки асистента на першому фестивалі [143, с. 132], згодом обійняв посаду придворного капельмейстера в Мюнхені, що й стало умовою його залучення до диригування «Парсіфалем». Г. Леві походив з релігійної юдейської родини та був сином рабина міста Гіссен (земля Гессен). Походження та віросповідання зробило його постать найбільш дискусійною та неоднозначною у колі прихильників композитора та його оточення. Г. Леві опинився у центрі антисемітських поглядів, спочатку зустрів гостре несприйняття як виконавець «Парсіфаля», в тому числі самого Р. Вагнера та його родини. Втім, саме він залишався диригентом цього твору до 1894 року на восьми перших фестивалях (1882–84, 1886, 1889, 1891–92, 1894), заклав традицію, що на той час існувала лише у Байройті, та своєю роботою забезпечив особисте визнання попри усі протиріччя та гострі судження стосовно себе.

Музича біографія Г. Леві була досить насиченою. Розпочавши навчання музиці у Мангеймі, продовжив навчання в Лейпцизькій консерваторії у 1855–1858 роках. По випуску та після нетривалих відвідин Парижу, де він пробував

свої сили у композиції, Г. Леві повертається до Німеччини та займає посаду диригента у Саарбрюкені (1859) та пізніше другого капельмейстера у Мангеймі (1861). У 1862–1864 роках обіймає посаду головного диригента німецької опери у Роттердамі [156, с. 511]. Надалі він керує королівською капелою у Карлсруе, де починає свою кар'єру постановкою «Лоенгріна», а в 1869 році тут відбулось друге після мюнхенської прем'єри виконання «Нюрнберзьких майстерзінгерів». 1869 року диригенту було запропоновано керувати виконанням «Валькірії», яке відбувалось за бажанням Баварського короля Людвіга II проти волі автора – він відмовився брати участь у постановці [143, с. 92]. У Карлсруе Г. Леві захоплюється музикою Й. Брамса, з яким вони перебуватимуть у товариських стосунках, що пізніше будуть розірвані останнім через зближення диригента з Р. Вагнером. З 1872 року Г. Леві працює у Мюнхені на посаді придворного капельмейстера до 1896 року. Тут 1874 року він виконає «Трістана та Ізольду», а 1878-го – повний цикл Тетралогії. Разом з цими творами під його орудою звучать твори Й. Брамса, він фактично закладає традицію виконання у Німеччині моцартівської триади опер па лібрето Лоренцо да Понте.

Перша зустріч Г. Леві та Р. Вагнера відбулась 1871 року у Мангеймі, куди композитор приїхав диригувати концертом з приводу відкриття першого Вагнерівського товариства музичним видавцем Емілем Хекелем (Emil Heckel) [143, с. 99]. Знаючи про відмову диригента брати участь у мюнхенських виставах перших двох частин «Персня», Р. Вагнер досить схвально віднісся до молодого диригента, їх теплі, але напружені стосунки продовжились і під час репетицій у Байройті 1875 року напередодні відкриття фестивалю, коли Леві часто бував гостем Ванфріду.

У листі до батька Г. Леві вкрай позитивно відгукується про цей період своїх стосунків з композитором: «Вагнер — найблагородніший і найкращий із людей… Я щодня дякую Богові за те, що він дав мені привілей бути ближчим до нього. Це безперечно найкращий досвід у моєму житті» [243, с. 59][31]. Працюючи у Мюнхені, диригент намагався максимально розширити коло

[31] Цит. за: Strahan, Derek (2012). Was Wagner Jewish? Limelight

виконуваних творів доробком Р. Вагнера, проте композитор не сприяв цим ідеям, пам'ятаючи образу від придворних кіл та постановки кінця 1860-х років. Разом з тим Г. Леві навесні 1876 року проводив репетиції «Персня» з придворною капелою напередодні фестивалю. Наступної весни він виконав фрагменти цього циклу, а зібрані кошти у обсязі 3 тисячі 863 марок передав у фестивальний фонд, який вимагав фінансової підтримки.

У січні 1881 року диригент відвідав віллу Ванфрід, тоді Р. Вагнер оголосив, що він буде диригувати «Парсіфалем». Але, згідно щоденника Козіми, натякнув на необхідності «щось зробити з вами… те, що зробить вас одним із нас», від натяку на хрещення диригент став похмурим, і Вагнер припинив розмову [143, с. 168]. Г. Леві доволі часто відвідував Ванфрід, а антисемітські розмови та натяки не переходили у гостру риторику, хоча й мали місце. Однак відбувались більш серйозні провокації зовні, які не знаходили розвитку через особисту зацікавленість Р. Вагнера у диригенті. Вже по завершенні останнього спектаклю фестивалю Р. Вагнер особливо відзначив внесок Г. Леві під час сценічних поклонів після виконання. «Особливе досягнення Леві полягало в тому, що він повністю ототожнився з твором. Він ґрунтовно дослідив естетичні задуми композитора. Він бачив, як композиція розвивалася від сцени до сцени. Він був настільки знайомий з партитурою, ніби написав її сам. Він інтерпретував тему, яка спочатку здавалася йому такою чужою, знаходячи її паралельною до його власної релігійної ситуації: відчайдушне прагнення порятунку та спокути» [143, с. 174].

Після смерті свого чоловіка Козіма, розуміючи відданість та виконавський рівень Г. Леві, залишає за диригентом монополію на управління «Парсіфалем» – він не керував у Байройті жодним іншим твором. Варто сказати, що завдяки наполегливості та ентузіазму диригента проведення фестивалю надалі стало можливим. Він намагався створити умови для фінансових надходжень родині Вагнера, навесні 1883 року у Мюнхені провів цикл спектаклів з усіх творів композитора, починаючи від «Рієнці» [143, с. 194]. Його заслуги в організації перших фестивалів по смерті Р. Вагнера важко

переоцінити, втім, без активного залучення Козіми в управління підприємством з 1884 року, підтримки її рішення диригентами та найближчим колом друзів, фестиваль навряд би продовжив свою історію. Помер Г. Леві у Мюнхені в 1900 році і був похований в саду своєї вілли в затишному містечку Гарміш-Партенкірхен неподалік Мюнхена.

Фелікс Моттль (Felix Josef Mottl, 1856–1911) став диригентом першого Байройтського виконання «Трістана та Ізольди» у 1886 році. Моттль навчався у Віденській консерваторії, де теорію та контрапункт йому викладав Антон Брукнер. На початку 1873 року сімнадцятирічний Ф. Моттль був одним із засновників Вагнерівського товариства у Відні.

Перша зустріч майбутнього уславленого диригента та Р. Вагнера відбулась 21 лютого 1875 року. 2 березня 1876 року він був присутній на виставі «Лоенгріна», якою диригував сам композитор, а у травні того ж року Р. Вагнер запрошує Ф. Моттля до Байройту як асистента Г. Ріхтера на репетиції до відкриття фестивалю [109, с. 152]. Диригент робить наступний запис у своєму щоденнику: «Рік Байройта! Це найважливіший рік у моєму творчому розвитку, який запам'ятався мені на все життя. Я мав задоволення особисто спілкуватися з Ріхардом Вагнером протягом трьох місяців і дізнаватися про все, чого захоплений учень може навчитися у найбільшого з майстрів. Усім, на що я здатний, я завдячую цьому періоду навчання в Байройті. Із цього моменту я починаю вважати мистецтво головною метою свого існування» [179, с. 189]. З 1881 Ф. Моттль був призначений диригентом Опери Карлсруе, з 1893 став головним диригентом. У 1903 обійняв посаду головного диригента Мюнхенської придворної капели, а з 1907 року став її керівником [157, с. 931].

Його фестивальний дебют з «Трістаном та Ізольдою» відзначали як неперевершене виконання «По-юнацьки полум’яно… Ви справді могли почути форте та піано, а тонкі нюанси, застосовані до акцентів, мали найприємніший ефект»[134, с. 79][32]. Відгук Б. Шоу на наступне виконання на фестивалі 1889

[32]Neue Zeitschriftfür Musik, 6 August 1886 (Oskar Schwalm). Цит. за: Haas, Frithjof (2006). Der Magier am Dirigentenpult: Felix Mottl. Karlsruhe. Info-Verlag

року був не менш схвальним: «Строгість, витонченість і суворий смак пана Моттля надають оркестру точність і елегантність хронометра. Дисципліна, вивіреність, скрупульозне наполягання на кожному нюансі в партитурі, яка наповнена дрібними вказівками градацій тону, які повинен створити кожен музикант: це, а також цілковита відданість справі композитора, не могли зробити більше» [109, с. 154][33]. Він виступав як диригент спектаклів «Трістан та Ізольда» (1886, 1889, 1891–1893, 1906), «Нюрнберзькі майстерзінгері» (1892). Під його управлінням відбулись фестивальні прем'єри «Тангойзера» (1891, 1892) та «Лоенгріна» у 1894 році, «Летючого голландця» (1901, 1902). 1896 року Ф. Моттль диригував «Перснем нібелунга», а також взяв на себе управління "Парсіфалем" у 1888 та 1897 роках.

Ф. Моттль був авторитетом та визнаним виконавцем вагнерівських творів, гастролював у Британії (1898–1900), Бельгії (1902, 1904 та 1904), США (1903–1904) та низці інших країн. Концерти під керівництвом відомого байройтського диригента створювали неабиякий ажіотаж, а вже популярний на той час вагнерівський репертуар отримав нову хвилю зацікавленості та активно обговорювався у місцевій пресі.

Ф. Моттль відносився до плеяди диригентів, яка виникла у Байройті ще за життя Р. Вагнера та керувалась живою традицією виконавства, закладеною самим композитором. Його погляди часто збігались з точною зору Козіми Вагнер, як стосовно мистецтва, так й певних життєвих реалій, що робило його одним з улюбленців керівниці фестивалю. Разом з тим, диригент побіжно опинився та перебував у певному негласному суперництві між байройтською та мюнхенською сценами, що розгоралося навколо вагнерівського спадку та традиції його виконання. Під час сотої вистави «Трістана та Ізольди», якою він керує 21 червня 1911 року у Мюнхені, Моттль втрачає свідомість, ставши жертвою серцевого нападу та помирає через десять днів у лікарні.

33"Wagner in Bayreuth", The English Illustrated Magazine, October 1889. Цит. за: Brown, Jonathan (2014). Great Wagner Conductors: a listener's companion.Canberra. Parrot Press

Наступна плеяда диригентів Байройтського фестивалю внесла не менший внесок як у діяльність фестивалю, так і популяризацію та виконання творів Р. Вагнера поза Байройтом. Серед тих диригентів, хто розпочав свою кар'єру ще за життя композитора та був приналежним до проведення першого фестивалю, відноситься **Антон Зайдль** (Anton Seidl, 1850–1898). Він розпочав навчання у Будапешті та продовжив у Лейпцизькій консерваторії, супроводжував Г. Ріхтера в Байройт з нагоди закладення першого каменю Фестшпільхауса у 1872 році. Він залишається у Байройті та працює поряд з Р. Вагнером, виконуючи роботу по підготовці до проведення фестивалю, готуючи нотні матеріали та виступаючи у ролі асистента на репетиціях. Після фестивалю він за дорученням композитора стає виконавцем «Зігфріда» та «Сутінків богів» у Відні, з 1879 року обіймає посаду головного диригента Лейпцизької опери.

А. Зайдль стане першим виконавцем «Персня нібелунга» майже в усіх країнах Європи, адже він був диригентом трупи А. Ноймана в рамках його гастрольного турне. 1881 року диригент вперше виконує Тетралогію у Берліні. 1882 року лондонський імпресаріо Альфред Шульц-Курціус (Alfred Schulz-Curtius) організував перше в Британії виконання «Персня нібелунга». 1885 року А. Зайдль переїздить до США та стає фактичним засновником американської вагнерівської традиції, очолює оркестр Метрополітен-Опери, де в першому сезоні здійснює п'ятдесят одне виконання творів Р. Вагнера. Між 1886 і 1889 роками ним здійснено постановки «Майстерзінгерів», «Трістана та Ізольди», «Зігфріда», «Сутінків богів», «Золота Рейну», «Летючого голландця». Майже завжди у його постановках співала дружина диригента Аугуста Краус (Auguste Kraus). А. Зайдль стає головним диригентом Нью-Йоркської філармонії 1891 року.

Незважаючи на активну пропаганду вагнерівського мистецтва, А. Зайдль виступав у Байройті лише один раз, 1897 року диригував «Парсіфалем». Сам він у листі до дружини висловив такі враження від своєї першої репетиції: «Я можу лише сказати, що це було чудово... Справді, дух Вагнера охопив мене; Я

чув все чітко з самого початку, що дуже важко в цій заглибленій оркестровій ямі… Всі заявили, що ще ніхто так швидко і непомітно не адаптувався до неї. Фрау Козіма обняла мене щонайменше двадцять разів і плакала; вона сказала, що старі добрі часи, здається, повернулися, що я повернув концепцію фестивалю 1882 року. Моя манера диригувати, а також моє обличчя нагадали їй, сказала вона, її батька. Одним словом, усі мене сердечно привітали. Оркестранти заявили, що ними ніколи не диригували, як цього разу, і дивувалися, звідки я все це взяв» [109, с. 129][34]. Вечірній випуск «Frankfurter Zeitung» від 21 липня розмістив наступний відгук на його виконання: «Його темпи мали тенденцію бути широкими… Зайдль зайняв дещо середню точку між інтерпретаціями Леві та Моттля. Він виявив схильність шукати делікатні варіації тонкості й ніжності, які часто дуже пасували до роботи... Проте в деяких інших частинах ми відчули, що надлишок ніжності зіпсував усе, наприклад, під час першої частини сцени Грааля, яку було майже нечутно від першого дімінуендо і далі»[109,1 с. 30]. А. Зайдль помер наступного року у Нью-Йорку у віці лише 47 років.

Карл Мук (Karl Muck, 1859–1940) був диригентом, чия виконавська практика на Байройтському фестивалі розпочалась вже у XX столітті. Він отримав філологічну освіту в університеті Лейпцигу, там само навчався у консерваторії, а диригентську кар’єру розпочав 1880 року в ролі другого диригента Цюрихського театру (Aktientheater). Надалі К. Мук працює у театрах Зальцбургу (1881), Брно (1883–1884), Граці (1884–1886). З 1886 року він обіймає посаду головного диригента у Німецькому театрі Праги, де залишається до 1892 року. Його дебютною виставою стають «Нюрнберзькі майстерзінгери», а впродовж 1888–1889 років під його орудою відбуваються гастрольні виконання «Персня нібелунга» трупою А. Ноймана. Наступна посада К. Мука – головний диригент Королівської опери Берліну у 1892–1912 роках. 1899 року відбулись лондонські гастролі з програмою, що включала

[34] Цит. за: Brown, Jonathan (2014). Great Wagner Conductors: a listener's companion.Canberra. Parrot Press

«Тангойзера», «Валькірію», «Майстерзінгерів», «Летючого голландця» й «Трістана та Ізольду» [101, с. 604–606]. Він очолював Віденську філармонію з 1903 по 1906 рік, Бостонський симфонічний оркестр з 1906 по 1918 рік, Гамбурзьку філармонію у 1922-1933 роках, також гастролював у Парижі, Мадриді, Копенгагені, Брюсселі, Амстердамі, Зальцбурзькому фестивалі 1925 року та ряді інших міст [231, с. 216–217]. Після А. Зайдля він став найвідомішим німецьким диригентом та основним пропагандистом вагнерівського творчого доробку у США.

Співпраця К. Мука з Байройтським фестивалем розпочалась 1892 року спочатку як асистента, а з 1901 року він став наступником Г. Леві у виконанні «Парсіфаля»[35]. 1 серпня 1914 року під орудою диригента була дана вистава «Парсіфаль», що завершила проведення фестивалю цього року та стала останньою перед паузою у десять років [239, с. 135]. 1909 року під управлінням К. Мука йшов «Лоенгрін», а 1925 року «Нюрнберзькі майстерзінгери». У вересні 1930 року диригент залишає Байройт, що засмутило Вініфред Вагнер, яка обійняла посаду директора фестивалю по смерті свого чоловіка Зігфріда Вагнера [239, с. 159]. В листі до Вініфред Вагнер він пояснював своє звільнення тим, що фестивалю тепер потрібен хтось інший, ніж я, «чия мистецька позиція та переконання походять з попереднього століття» [205]. Невдовзі (1933) він залишає посаду і в Гамбурзі [175, с. 294]. Ці кроки навряд чи були викликані політичними поглядами, адже диригент мав симпатії до політичного режиму, що нещодавно прийшов до влади. Саме К. Мук став одним із перших диригентів, чиї виконання були записані на Байройтському фестивалі та видані на платівці[36].

---

[35] До І світової війни: 1901, 1902, 1906, 1908, 1909, 1911, 1912, 1914; по відновленню фестивалю: 1924 25, 1927, 1928, 1930.

[36] Невдовзі, вже за керівництва Вініфред Вагнер, відбудеться перша радіо-трансляція з Фестшпільхаузу («Тристан та Ізольда», 18 серпня 1931 року). URL: https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/was-heute-geschah-bayreuther-festspiele-rundfunkuebertragung-wagner-tristan-isolde-100.html?fbclid=IwAR1UYkoosp1EXttb4dgbNDd08vyiWYOqC8t914911X_9kmzCW_mgrqaSsWQ

Його виконання «Парсіфаля» містило нові особистісні трактовки, було визнане таким, що ґрунтується на традиції та водночас пориває з нею: «Він чарівник, оскільки він викликає велич Прелюдії з містичної безодні, поєднуючи божественне й людське. Ніколи я не чув, щоб тема віри в обладунках звучала так розпачливо. І серцевий біль і болісне страждання, любовна тема б'ється, наче оповита туманом. Але знаменита містична безодня стає для мене проблемою: прихований оркестр вимагає виправлення! Необхідно знайти способи перевести окремі розділи партитури на перший план, більшою чи меншою мірою залежно від потреби. Вагнерівська палітра пекучих, темних і тонких делікатних кольорів ніколи не була такою насиченою, як у "Парсіфалі". Але тут вони висвітлюються недостатньо інтенсивно. Прихований оркестр прикриває їх, приглушує їх надто безладно й рівномірно. Найдрібніші деталі музики втрачаються. Це дуже шкодить драматичним намірам твору та його здатності справляти враження, що він в основному робить через оркестр» [140, с. 17][37].

Основна диригентська діяльність **Міхаеля Баллінга** (Michael Josef Balling, 1866–1925) на Байройтському фестивалі відбувалась з початку XX століття та припала на передвоєнні роки, а його виставами були «Парсіфаль» та «Перстень нібелунга»[38]. Він отримував музичну освіту у рідному Вюрцбурзі як скрипаль та альтист, розпочав свою музичну кар’єру як виконавець, був провідним альтистом у фестивальному оркестрі, а вже згодом опанував професію диригента, працюючи на фестивалі асистентом з 1896 року. Після роботи у низці німецьких міст, у 1907–1912 роках М. Баллінг обіймає посаду головного диригента Герцогської капели у Карлсруе (Großherzoglich Badische Hofkapelle Karlsruhe), де замінив Ф. Моттля. Надалі він працює у Манчестері (Великобританія), обійнявши посаду замість Г. Ріхтера, а з 1919 року стає

---

[37] Vossische Zeitung. 5 August 1908 (Georg Gräner). Цит.за: Großmann-Vendrey (1977). Bayreuth in der deutschen Presse. Vol. 3/2. Bosse Verlag

[38] «Парсіфаль» у 1904, 1906, 1908, 1911–12 роках; «Перстень нібелунга» у 1909, 1911–12, 1914, 1924–25 роках.

керівником у театрі Дармштадту. З 1912 року співпрацював із видавництвом Брайткопф та Хертель (Breitkopf & Härtel), для якого редагував твори Р. Вагнера. Його гастрольна діяльність охопила не тільки Європу, але й Австралію та Нову Зеландію, де він був одним з засновників консерваторії [125, с. 563].

Франц Байдлер (Franz Philipp Beidler, 1872–1930) розпочав музичну освіту у Ваймарі та продовжив у Лейпцизькій консерваторії впродовж 1890-1894 років. По її завершенні починає працювати у вокальній школі при Байройтському фестивалі, 1896 року стає асистентом Козіми Вагнер, а 1900 року одружується на старшій дочці композитора Ізольді фон Бюлов. У 1902–1905 роках він працював у Москві, а 1906 у Санкт-Петербурзі, де встиг поставити ряд опер Р. Вагнера, фактично представивши байройтську традицію постановки доробку композитора. Ці вистави побіжно впливали й на сценічні реалізації провінційних театрів, серед який були й українські міста.

На фестивалі він дебютує як диригент 1904 року, виконуючи «Перстень нібелунга», а диригування «Парсіфалем» 1906 року спричиняє конфлікт з Козімою та відставку. Його причинами, перш за все, були питання спадкоємства управління фестивалем, яке переходило Зігфріду Вагнеру, хоча заявлено було про підбурювання у колективі. Детально про конфлікти у родині на той момент (які з того часу тривають й досі), написано ряд робіт, які не варто розглядати у даному дослідженні[39]. Принаймні після диригування виставою Козіма Вагнер написала до Ф. Байдлера листа, де говорила про його «потенціал стати здібним диригентом»[259, с. 103]. Його музична кар’єра завершилась з цим конфліктом, а нащадки продовжили критикувати фестиваль.

[39] Див. зокрема: Beidler, Franz Wilhelm (1999). Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos. Pendragon Verlag

Hilmes, Oliver (2009). Cosimas Kinder. Triumph und Tragödie der Wagner-Dynastie. Siedler, München

Розглянуті вище постаті диригентів Байройтського фестивалю стали фундаторами традиції виконання, яка була закладена Р. Вагнером, та активними її продовжувачами по його смерті. Як видно зі сказаного, більшість диригентів першого покоління формувались саме під впливом композитора та за його особистими вказівками, працюючи асистентами під час підготовки до проведення першого фестивалю. Принципи виконавського підходу, що сформувався на фестивальному майданчику, надалі був представлений ними не тільки у театрах Німеччині та німецькомовних країнах, але й країнах Європи, Америки та Південній півкулі.

Завдяки гастрольній діяльності, виконанню вагнерівських творів та роботі у оркестрах інших країн тих диригентів, хто від початку був пов'язаний з Байройтом та являвся носієм традиції, партитури творів Р. Вагнера стали популярними в різних куточках світу та отримали світове визнання, а міста, де вони вели артистичну діяльність, стали центрами вагнерівського руху. Саме ці диригенти заклали основи виконавських традицій, які потім будуть продовжені наступним поколінням виконавців XX століття.

2.4 Реформаторські ідеї А. Аппіа

Мистецькі процеси завжди є відповіддю на реалії епохи, часто вони мають протилежні або неоднозначні характеристики, а цілісний погляд на їх мистецьку вартісність можливий лише через деякий проміжок часу. Причиною цього є функціонування як традиційних, так й новаторських прийомів роботи одночасно, коли кожен митець відстоює свої принципи діяльності та часто не приймає поглядів опонента. Ці принципи можуть співіснувати та зазнавати взаємовпливів або заперечувати одне одного. Особливо яскраво ці тенденції проявилися на межі XIX та XX століть.

Цей період мав важливе значення для подальшого розвитку та становлення музичного театру в сучасному його вигляді, коли стрімкий розвиток соціальної, технічної та інших сфер буття людини вимагав

перетворення в усіх галузях мистецтва. Ілюстративний історизм та вироблені за попередній період засоби реалізації художнього задуму були визнані недостатньо дієвими, а вплив доби модернізму на всі галузі мистецтва та використання нових режисерських технік вимагало оновлення комплексу засобів та принципів мистецької діяльності, залучення нових технічних можливостей. Такі тенденції набувають загальноєвропейського поширення та швидко знаходять підтримку серед митців.

У театрі виникають шукання, пов’язані із організацією сценічного простору, новою пластикою актора та сполученням компонентів вистави у нові поєднання руху, світла та простору. Саме в цей час популярними стають ритмічна гімнастика Еміля Жака-Далькроза (Emile Jaques-Dalcroze, 1865–1950) та евритмія Рудольфа Штайнера (Rudolf Joseph Lonz Steiner, 1861–1925), яка була використана в авторському методі роботи з актором Михайла Чехова. Нові режисерські прийоми розвивають Лесь Курбас та Всеволод Меєрхольд. Режисура вибудовується на новому розумінні значення актора, його ролі та завдання, розвиваються принципи умовного театру. Англійський режисер Едвард Гордон Крег (Edward Gordon Craig, 1872–1966) працює над концепцією "актора-маріонетки", який має грати за режисерським баченням без олюднення образу. Німецький режисер Макс Райнхард (Max Reinhardt, 1873–1943) вбачав важливість перенесення дії в новий, відкритий формат, стирання межі актор-глядач. У своїх постановках він активно використовував технічні досягнення машинерії сцени та був разом з Ріхардом Штраусом одним із засновників Зальцбурзького фестивалю.

Активні шукання нових прийомів і технічних засобів були актуальними й для музичного театру, де сама синтетична природа жанру опери дозволяє сполучати елементи, що у поєднанні складають нове цілісне явище. Відповідні тенденції щодо нових функцій сценічного оформлення як образної складової цілісної за концепцією вистави, набули поширення у європейському театральному просторі. Провідна роль у цьому належала швейцарському сценографу та реформатору театру Адольфу Аппіа (Adolphe Appia, 1862–1928).

Захоплення Вагнером розпочалось у Аппіа ще в роки навчання у Женевській консерваторії, а 1882 року він вперше відвідав Байройтський фестиваль. Враження від музики було затьмарене традиціоналізмом живописної декорації [240, с. 41]. Вагнерівську ідею цілісного мистецького твору Аппіа трактував по-своєму. При схвальних відгуках щодо загального театрального дійства та музичної складової стиль постановок та виконання він піддав гострій критиці. Її об’єктами стали декламаційний стиль співу та застаріле сценічне оформлення. Він наголошував на протиріччі вагнерівських ідей, характера музики та її філософського спрямувапння із засобами сценічної реалізації його творів у Байройті, які у 1890-ті роки видавались анахронічними для тогочасного театру.

На відміну від Р. Вагнера, який вважав словесний текст конструктивною основою і провідним "чоловічим началом", а музику – підкореним йому "началом жіночим", А. Аппіа наполягав, що в оперному мистецтві головним чинником є й була музика. Сценічна дія, гра акторів, образ вистави, заданий сценічним оформленням, світло і костюми, – все повинно виходити з музики і ставати засобами розкриття сенсу твору.

На початку 1890-х Аппіа вирішує працювати над реформуванням постановочних принципів вагнерівської драми. Його переконання базувались на тому, що мізансценічні малюнки мають бути втілені лише на основі лібрето та партитури, будь які сценічні вказівки, навіть вагнерівські, є безпідставними: «Музична партитура є єдиним інтерпретатором для режисера; те, що до неї додав Вагнер, не має значення... його рукопис містить за визначенням театральну форму, її проекцію в просторі; тому будь-які додаткові зауваження з його боку зайві, навіть суперечать естетичній правді художнього твору. Сценічні описи Вагнера не мають органічного зв’язку з його поетично-музичним текстом» [258, с. 58-59][40].

[40] Adolphe Appia (1921). Theatrical Experiences and Personal Investigations. Цит. за: Walter Volbach and Richard Beacham (1989). Adolphe Appia: Essays and Scenarios and Designs. London: uMi Research Press.

У 1895 році в Парижі А. Аппіа пише та видає французькою брошуру «Сценічне втілення вагнерівської драми» (La mise-enscène du drame Wagnérien), яка не отримала розголосу, а в 1899 році виходить німецькомовна праця «Музика та її сценічне втілення» (Die Musik und die Inszenierung). На сторінках цих видань А. Аппіа пише про театр, де оформлення вистави має створюватись відповідно до драматичної лінії дії, яку веде актор. Він був переконаний, що нова інсценізація творів Вагнера має бути актуалізована згідно з вимогами часу. Попри безапеляційний пієтет до композитора, третій розділ своєї книги він називає «Слово-тональна драма без Ріхарда Вагнера» [224].

Ідеал Аппіа – створення фізичного простору за допомогою освітлення, де актор має перебувати не у живописно-ілюстративних декораціях, а об'ємно-пластичних, які створюють не ілюзорність простору, а сам простір. Він переконаний, що натуралізм не дає того ефекту, який можна отримати за допомогою умовних елементів сценографії при використанні софітного освітлення, яке має в основному замінити переважаюче рампове.

А. Аппіа виводить два основні типи освітлення: gestaltendes Licht (формуюче або скульптурне) та verteiltes Licht / Helligkeit (розподілене світло/яскравість) [70, с. 88]. Перший тип створює направлений софіт, другий – не направлений, такий, що дозволяє налаштовувати розсіювання й проекціювання на задник (Transparentenbeleuchtung). За допомогою них стане можливим використання чотирьох рівнів освітлення, що надаватиме форми та акценти, а їх поєднання дасть змогу досягти якісно нового характеру дії. В доповнення до книги А. Аппіа додає малюнки авторського бачення декорацій. Він марно намагається отримати аудієнцію у Козіми Вагнер, врешті передає їй свою працю через Хьюстона Чемберлена. Не відомо, чи дивилась вдова композитора запропоновану сценографію.

Ескізи декорації для «Парсіфаля» створені у 1896 році як відповідь на використані у фестивальній виставі у Байройті. Виникає алюзія лісу, схожого на печеру, де між силуетами колоноподібних стовбурів на задньому плані розміщено світлий пейзаж. Зміни сцен мали відбуватися при відкритій завісі.

А. Аппія пропонує поступову трансформацію колоноподібного лісу у інтер'єр храму, який: «вже повинен мати храмовий характер, щоб передати перетворення природи в архітектуру». Друга дія це темно-синя колористика «безодні темряви та морального відчаю» чаклуна Клінгзора, який «прагне втягнути людство до нерозв'язного відчаю, в якому він сам заплутався» [71, с. 287]. Це бачення гостро контрастувало з пануючим живописним оформленням, яке до того ж було сакралізоване дружиною композитора та апелювало до прижиттєвої вагнерівської традиції.

Ідеї А. Аппіа знайшли своє практичне втілення у співпраці з Е.Ж. Далькрозом у Інституті Холерау, де відбулась кооперація між митцями, які стояли на засадах реформ мистецтва. Тут за сценографічними принципами Аппіа відбулись декілька вистав «Орфея» Глюка, які йшли в програмах Шкільного фестивалю до 1914 року.

1923 року у Ла Скала на запрошення А. Тосканіні А. Аппіа втілив «Трістана та Ізольду». У 1924 році він отримав запрошення від режисера Базельського театру Оскара Вельтерліна (Oskar Wälterlin) на постановку «Золота Рейну» та «Валькірії». Зважаючи на невелику сцену та недостатнє світлове приладдя, Аппіа дещо переосмислює концепцію сценографії, створеної 1892 року, загострює об'єми та колористику. Прем'єра спектаклю відбулась 21 листопада 1924 року та отримала схвальну реакцію, хоча з боку голови Вагнерівського товариства Базеля постановка була охарактеризована як вандалізм та профанація[41]. Назрівав конфлікт з вагнеріанцями, який спричинив звільнення директора театру. Сам А. Аппіа пише, що їх вороги «використовували найпідліші засоби... це був їхній жахливий карнавал, абсолютно безкарний... бідолашного чоловіка [*директора – О. Г.*] притягли до комітету товстошиїх мільйонерів, як він сказав мені. Він запевнив мене у своїй

[41] Adolf Zinsstag. *Rundschau Bürgerzeitung*, 23 January 1925. Цит.за: Beacham R.C. (2006). Adolphe Appia: Künstler und Visionär des modernen Theaters: Licht – Bühne – Raum. Berlin: Alexander

безпомилковій відданості. Те саме робили всі в театрі, обурені цією буржуазною тиранією» [,276][42]. Результатом став нервовий зрив Аппіа.

Причиною звернення Вагнера саме до ілюстративного живопису у оформленні вистав, який потім тривалий час вважався його апологетами єдино можливим, дослідники вважають формування сценографічної практики у руслі романтичної традиції початку століття. «В другій половині XIX століття сценографія, не маючи художнього підґрунтя у культурі, не змогла виробити нові принципи створення візуального ряду вистави, а продовжувала експлуатацію існуючої системи…» [24, с. 38]. Тобто удосконалений з початку століття натуралістичний живопис став характерним явищем музичного театру, а Вагнер перебував у руслі актуального для часу сценографічного вирішення вистави.

Схожі погляди щодо вирішення вистав мали й інші відвідувачі Байройту. Так художник О. Бенуа згадував: «насправді моє захоплення було викликане тільки оркестром і (меншою мірою) співом, але зовсім не видовищем. Воно було цілком доброякісним з технічного боку, і, можливо, цілком відповідало вимогам Вагнера — тому, що показували з самих його днів у Байройті, але воно нітрохи не відповідало моїм очікуванням, про що, здавалося мені, так ясно і безперечно говорить музика … наскільки ця постановка задовольнила б Вагнера, на це не варто було б взагалі звертати особливу увагу. Цілком можливо, що сам геніальний у музиці Ріхард був погано обізнаним в пластичних мистецтвах» [9, с. 95][43].

---

[42] Adolphe Appia to Jacques Copeau, 25 March 1925. Cited in Adolphe Appia, *OEuvres complutes*, (1992). Vol IV: 1921–1928, edited by Marie L Bablet-Hahn. Lausanne: L'Age d'homme

[43] Бенуа А. Мои воспоминания. Т.1. Кн. I – III. М., Наука 1980. 711с. – «… по-настоящему восторг мой был вызываем только оркестром и (в меньшей степени) пением, но вовсе не зрелищем. Таковое было вполне доброкачественно с технической стороны, и, может быть, оно вполне отвечало требованиям Вагнера — тому, что показывали с самых его дней в Байрейте, но оно нисколько не соответствовало моим ожиданиям, о чем, казалось мне, так ясно и определенно говорит музыка… насколько эта постановка удовлетворила бы Вагнера, то на это не следовало бы вообще обращать особое внимание. Весьма возможно, что сам гениальный в музыке Рихард плохо разбирался в пластических художествах».

Вітчизняна дослідниця Н. Володимирова в дослідженні ідей А. Аппіа щодо реформування вагнерівського театру відмічає, що композитор все ж намагався реформувати сценічний простір та його сприйняття. Цим кроком було розміщення оркестру таким чином, що він скритий від зору глядача. Цей прийом створював ефект екранного зображення, а сценічний натуралізм сприяв тому. «Але все ж таки сцена залишалася типовою – на зразок класичного італійського театру з перспективною декорацією. І, на жаль, виступаючи безпосередньо постановником власних творів, Р. Вагнер не зміг відмовитися від існуючих традиційних канонів, що спиралися здебільшого на відтворення ілюзії реальності та національний колорит» [17, с. 320].

Аппіа відстоює думку, що сценографія має містити «…органічний ансамбль постановочної форми, що відповідає драмі, як такій; а засоби виразності, підкорюючись один одному, набувають бажаної гнучкості», при цьому гнучкість реалізується світлом [1, с. 102–105]. На його думку, використання об’ємно-пластичних декорацій в поєднання з дієвим освітленням стане відкриттям простору для сценічного руху. «Форми, розміщені на сцені, чекають світла, щоб зробити їх видимими. Таким чином, сцена має приховану силу для простору та світла – двох первинних елементів» [68, с. 20], «Тепер ми побачили, що рух є принципом примирення, який формально об’єднує простір із часом. Отже, архітектура — це мистецтво, яке потужно містить час і простір» [68, с. 25].

Якщо Р. Вагнер вважав, що міфологічна основа драми має отримати на сцені реалістичне відображення, то Аппіа орієнтується на символічне його значення і передачу атмосфери [10]. Такий підхід до реалізації сформувався у митця в Парижі наприкінці 1880-х років: «Саме точність паризьких постановок, при всій своїй умовності, здалася мені чудовою, перш за все тому, що вони акцентували увагу на акторах, які мене цікавили» [64, с. 357][44]. Таким чином

[44] Adolphe Appia, "Theatrical Experiences and Personal Investigations," unpublished essay of about 1924, trans. Walter R. Volbach, the Appia Collection, Beinecke Library, Yale University. Цит. за: Abdel-Latif M.H. (1988) Rhythm ic space and rhythm ic movement: The Adolphe Appia/Jaques-Dalcroze collaboration. Diss. The Ohio State University

Аппіа взяв за вихідну точку живого актора і поставив його «не перед, а посеред площин і ліній, які йому належним чином призначені» [64, с. 86–87][45]. В результаті його бачення спектаклю в цілому склалось у наступну лінію: актор+музика-простір-світло-живопис, що в порівнянні з концепцією Р. Вагнера актор+музика -живопис, отримувала більші виражальні можливості, адже простір був заданою константою відповідно до живописного вирішення, а світло функціонувало в рамках традиції [88, с. 43].

Важливість використання світла, зважаючи на розвиток технічних можливостей усвідомив вже Зігфрід Вагнер, але його нововведення були надто обережними. В повній мірі запропоновану Аппіа концепцію реалізував лише Віланд Вагнер у 1951 році.

2.5 Вініфред Вагнер, «Фестиваль війни» та наслідки історичного періоду

З кінця 20-х років у Німеччині відбуваються політичні процеси, які зачіпають погляди Р. Вагнера та його антисемітські переконання. Ці ідеї були у руслі нової політики, а їх прив’язка до постаті композитора надалі стане "плямою" на його імені, вагнерівський літературно-публіцистичний спадок з 1930-х років стане частиною ідеологічного підґрунтя націонал-соціалізму. Якщо Зігфрід Вагнер не мав тривалих симпатій до цієї політичної ідеї, його підтримка цих переконань у 1920-і роки була переважно пов’язана з надією на покращення ситуації у країні з приходом до влади нових сил, то його дружина Вініфред Вагнер (Winifred Wagner, 1897–1980) відверто симпатизувала ідеям та особисто Адольфу Гітлеру. З останнім вона мала доволі тісні дружні стосунки від 1923 року.

Вініфред Вагнер очолила Фестиваль після раптової смерті у 1930 році її чоловіка Зігфріда й залишалась на цій посаді аж до завершення фестивальної діяльності у другій половині 1944 року. Вона опинилась у вкрай складній

[45] Appia, A. (1962) The Work of Living Art. Trans. H.D. Albright, Coral Gables, Florida: University of Miami Press. Цит. за: Abdel-Latif M.H. (1988) Rhythm ic space and rhythmic movement: The Adolphe Appia/Jaques-Dalcroze collaboration. Diss. The Ohio State University

ситуації, отримавши у спадок хоча й мистецько-збалансований проект, що стрімко відроджувався після простою 1914–1924 років, проте з гострими ідеологічними переконаннями, які сформувались навколо вілли Ванфрід у попередній період. Саме в час керівництва Козіми виник так званий "байройтський гурток". Це було коло вагнеріанців, що складалось не тільки з пошановувачів мистецтва, але й носіїв ідей, що у роки після Першої світової війни стрімко захоплять думки значної кількості людей у Німеччині, спричинять значні проблеми в подальшому через їх використання та свівзвучність нацистському режиму. Ще на рубежі століть в "байройтському гуртку" отримав концептуальне вираження антисемітизм, хоча початок цим ідеям поклав сам Р. Вагнер своїми літературними працями [250, с. 55–57]. «В останні роки життя Вагнера Байройт перетворився на Мекку різноманітних антисемітів, арійських жерців та соціал-дарвіністів. Щомісячне видання Bayreuther Blätter передруковувало расистські теорії Поля де Лагарда, Артура де Гобіно і, що було найбільш згубно, Х'юстона Стюарта Чемберлена, чоловіка дочки Вагнера Єви, який став інтелектуальним лідером Байройта після смерті композитора. Хоча композитор побоювався, що учні виставлять його на посміховисько, він був не в змозі приборкати їх. Насправді він похвалив кілька статей, які пропонували расистські тенденційні інтерпретації його витворів» [222, с. 336].

Погляди Вагнера певним чином були співзвучні з ідеями Артюра де Гобіно (Joseph Arthur comte de Gobineau, 1816–1882), який став автором арійської расової теорії й вважав північних європейців вищим щаблем розвитку людини. Р. Вагнер, ознайомившись з його роботами, знайшов в них підтвердження своїх поглядів. У нацистській Німеччині це вчення стало центральним та формотворчим елементом, а Вагнер виявився зарахованим до його "ідеологів". Разом з тим, Р. Вагнер був одним із тих, хто відкрито заявив про свої погляди, які були характерними для суспільства та існували на рівні "побутового" антисемітизму, що у вагнерівському товаристві за часів Байройту став одним із маркерів усвідомленої суспільної позиції.

Дослідники цілком можуть стверджувати, що такий погляд на суспільні відносини був певною мірою притаманний, до прикладу, й Ф. Лісту, знаходять прихований антисемітизм у Е.Т.А. Гофмана [141]. Ця тенденція в цілому була характерна для суспільства з огляду на популярні національні ідеї у Німеччині XIX століття, що виходило з романтичного бачення нації, їх взаємовідносин та формування держави, де кожна етнічна група грала свою роль. Такі теорії сприяли виокремленню одних та применшенню інших національностей, що й стало джерелом розвитку расових вчень та антисемітизму зокрема [256]. Слід зазначити, що «Юдейство у музиці» (1850) публікується Р. Вагнером анонімно. Г. Галь вважає, що цією статтею Р. Вагнер першої черги виступає проти своїх основних конкурентів у мистецтві. Критиків він проголошує юдеями, наприклад – Е. Гансліка, хоча той не був юдеєм за походженням, вважає, що юдеї підтримують гостру позицію проти його мистецтва та особистості. З роками ця позиція загострюється, певною мірою сприяє цьому й державна політика [18, с. 326–327].

Більш сучасні дослідження наголошують на відповідності вагнерівського бачення цього питання загальним тенденціям часу, їх кардинальну відмінність від трактовок XX століття. Німецький науковець Йоахим Кайзер (Joachim Kaiser) вбачає «незаперечний антисемітизм Вагнера, по-перше, як форму його критики буржуазно-позитивістського і водночас матеріалістичного духу XIX століття, яке асоціюється та представлене, насамперед, інтелігентними, заповзятливими євреями, а по-друге, як уникнення критики та опір їй, адже багато з публіцистів були єврейського походження. Проти юдеїв, які з ентузіазмом підтримували його – Карла Таузіга, Германа Леві, Йозефа Рубінштейна або Анджело Ноймана, у нього не було абсолютно ніяких пересторог, звичайно, крім застережень на випадок, якщо виникнуть творчі розбіжності. Його першочерговою турботою було втілення власного мистецтва. <…> Однак, це пояснення расистсько-німецької одержимості Вагнера залишається надто спрощеним і легковажним» [163, с. 14–15].

Кампанію по культивуванню цих поглядів вела й політична машина нещодавно створеної імперії. Так, історик та політик Генріх фон Трейчке (Heinrich von Treitschke, 1834–1896) опублікував 1879 року статтю «Наші перспективи» (Unsere Aussichten), яка наступного року вийшла у скороченому вигляді під назвою «Про наше єврейство» (Ein Wort über unser Judenthum). Ці праці стали політичним та ідеологічним підґрунтям антисемітизму, що отримав державне визнання. На ньому була вибудована політична спекуляція на тему загрози імперії, яка породжувала розвиток націоналістичних поглядів у суспільстві та його правлячих колах [151; с. 155].

Хоча расистські теорій й були популярними у псевдонауковому та науковому дискурсі тогочасної Німеччини, існувала альтернативна течія, яка відстоювала протилежну думку та хибність тверджень про більшу розвиненість певних національних груп. В дослідженні Рудольфа Вірхова (Rudolf Ludwig Karl Virchow, 1821–1902), оприлюдненому на Антропологічному конгресі 1885 в Карлсруе, засуджувався «нордичний містицизм». Його співавтор Юліус Коллманн (Julius Kollmann, 1834–1918) заявив, що населення Європи складається із суміші етносів, а результати досліджень суперечать теоріям відносно переваги певного етносу над іншими [207].

Оскільки погляди Р. Вагнера поділяла і його дружина, антисемітизм у Байройті був звичайним явищем. Зрозуміло, що ці погляди були притаманні не тільки членам гуртку, але й молодшим представникам родини композитора. Дослідник Байройтського фестивалю Міхаель Карбаум (Michael Karbaum) вважає, що розквіт націоналістичного байройтського гуртка сягає піку у перше десятиліття XX століття [165]. Частина дослідників постаті композитора вважає, що власне Козіма Вагнер сформувала навколо Байройту та свого чоловіка ту ідеологічну завісу, яка пізніше стала використовуватись як політичний інструмент [67].

Парадоксальним є той факт, що антисемітизм не отримував фактичного прояву у вигляді дискримінації щодо артистів-юдеїв. Навіть за часів націонал-соціалізму, до якого були позитивно налаштованими Вініфред Вагнер та

більшість її оточення, ставлення до євреїв було настільки лояльним, наскільки це було у ті часи можливим. Це визнає одна із найбільш гострих критиків фестивалю сьогодення з числа нащадків композитора Ніка Вагнер (Nike Wagner), яка керує Бетховенським фестивалем та Фестивалем Ліста. За її словами, Вініфред мала тісні дружні зв'язки з партійним апаратом й постійно використовувала його представників задля полегшення репресивного впливу на єврейських працівників. На її захист свідчить понад тридцять листів подяки від врятованих євреїв. Слід також окремо наголосити на тому, що проголошувані мешканцями Ванфріду антиєврейські настрої були не послідовними та вибірковими – це не стосувалось окремих особистостей, які були працівниками фестивалю, захоплювались вагнерівською музикою чи просто були друзями родини [264; с. 266].

Слід більш детально сказати й про «Байройтський листок» (Bayreuther Blätter), що виходив з 1878 по 1938 рік, був проектом Ганса фон Вольцогена (Hans Paul Freiherr von Wolzogen, 1848–1938). Журнал слугував не тільки для реклами доробку композитора та поширення поглядів Р. Вагнера на мистецтво та суспільство, але й аналітичних статей, що висвітлювали мистецькі та соціокультурні питання. Сам Вагнер ніколи повністю не ідентифікував себе з тим, що публікувалося в журналі, і це створювало останньому репутацію незалежного видання [138, с. 426][46].

Г. фон Вольцоген вивчав філологію та філософію у Берліні між 1868–1870. В своїй публіцистиці, присвяченій вагнерівським творам, часто виходив з філологічних міркувань, публікував фонологічний аналіз «Персня нібелунга»[47]. Саме Г. фон Вольцогену належить популяризація терміну "лейтмотив" у своїх тематичних довідниках, присвячених творчості Р. Вагнера (сам композитор в «Опері і драмі» використовує термін *Grundmotiv*, що описує мотивовану мережу оркестрових мелодій, поєднаних із драматичною вокальною лінією).

[46] Cicora, M.A. (2009). Hans von Wolzogen's Parsifal (1887). Transl., ed. M.A. Cicora. Цит. за: Richard Wagner and His World. Ed. Thomas S. Grey. Princeton University Press. Pp. 426-434

[47] Wolzogen, Hans von (1876). Poetische Lautsymbolik. Psychische Wirkungen der Sprachlaute im Stabreim aus Richard Wagners „Ring des Nibelungen", 2ème édition, Leipzig, Schloemp

Г. фон Вольцоген виступив редактором трьох томів листів та віршів композитора, є автором біографії та численних есеїв.

Його найбільшим літературним внеском є серія тематичних посібників з опер Р. Вагнера, з добіркою лейтмотивів. У 1878 році він опублікував аналітичний довідник з «Персня нібелунга»[48]. Ця його робота містить насамперед філологічну спрямованість, що обумовлено професійним підходом, характеризується «зведенням до мінімуму музичного виміру на користь фонологічного та фонематичного аналізу. Таким чином він досліджує використання Вагнером фонологічного символізму вірша в алітерації, характерного для Тетралогії…» [214, с. 3]. Він був редактором «Байройтського листка» до своєї смерті у 1938 році, що стало причиною закриття видання[49]. Журнал виходив щомісяця і містив статті самого Р. Вагнера, так і багатьох прихильників. Саме в цьому бюлетені були опубліковані нариси Вагнера «Про релігію та мистецтво» (Religion und Kunst, жовтень 1880 р.) та «Про героїзм та християнство» (Heldentum und Christentum, вересень 1881 р.). З 1880 по 1896 в журналі публікувалися уривки з докладних спогадів Г. Поргеса про методи репетицій і постановок опер Вагнера.

Журнал був доволі обмежений в його програмі, зводив вагнеризм у подібність до релігіозного культу й не відкривав свої сторінки для критики і висловлювання тих точок зору, що не корегувались з консервативною лінією, нав'язаної Козімою. У 1928 році Вольцоген приєднався до Войовничої ліги німецької культури (Kampfbund für deutsche Kultur), націоналістичного та антисемітського руху, що виник в контексті підйому нацизму в 1930-х роках. У березні 1936 року, вже за тріумфу націонал-соціалістів, Вольцоген написав статтю в Музичний журнал (Magazin für Musik), в якій прославляв А. Гітлера

[48] Wolzogen, Hans von (1878). Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen. Leipzig, Feodor Reinboth

[49] Задля контролю та єдиного трактування постаті композитора у суспільстві, 1 травня 1938 року за ініціативи Вініфред Вагнера було створено Дослідницький центр Ріхарда Вагнера. Він замінив «Байройтський листок», провадив діяльність у більш науковому руслі.

«як втілення національного духу» і порівнював його з Ріхардом Вагнером. [172, с. 675].

Ці тенденції в часи управління Козіми значно підсилились через чоловіка її дочки Єви, англійця Х'юстона Чемберлена (Houston Stewart Chamberlain, 1855—1927), який був палким прихильником творчості композитора, сповідував ідею пангерманізму й, відповідно, гострий антисемітизм. Його письменницька діяльність була співзвучна наростаючому впливу ідей націонал-соціалізму та расової ідеології режиму. Сприяли такому стану речей важка економічна ситуація після поразки у Першій світовій, нестабільність політичного устрою. Бажання найскорішого вирішення численних проблем стали причиною популярності націонал-соціалістів, які у популістському дусі одразу визначили винних у негараздах та проголосили шляхи швидкого їх подолання.

Тема впливу ідей Р. Вагнера на Гітлера досить широка, але доволі дискусійна з точки зору відповідності науковому підходу до проблеми та містить відверто спекулятивні елементи [253]. Голландський науковець Х.Р. Вагет полемізує з рядом дослідників [253, с. 103–106], які майже напряму зв'язують вагнерівську творчість та нацистські злодіяння, що ніби відбувались саме під впливом ідей композитора. Саме через непересічність та різноплановість постаті митця її стали використовувати у конструюванні нової політичної міфології, використавши спірні погляди щодо певних питань та заплямувавши його "посмертну біографію". Так, його антисемітизм дослідження нашого часу називають непостійним та таким, що залежва від особистісного враження від особи (приписуване єврейство його критикам та думки щодо змови проти нього, його мистецтва), типовим для європейського суспільства дев'ятнадцятого століття [159]. Зведення цих характеристик до культу та концепції є абсолютно маніпулятивним. Так само спекулятивним є його націоналістичне трактування, яке було лише частиною бачення німецького романтичного світогляду XIX століття [154, с. 120–127].

Вініфред отримала фестиваль у відмінному стані з технічної та мистецької сторін, адже Зігфрід активно працював над поліпшенням виробничих умов та поступово осучаснював їх, встановлював нові для свого часу технічні засоби, намагався проводити мистецьку практику з поступовим осучасненням спектаклів, їх сценічного вирішення. Вона намагалась продовжити вести цю лінію, але їй випав час, коли фінансова ситуація не була сприятливою для активних дій, а власні заробітки підприємства через відсутність широкого кола публіки падали, їх регулювання командними методами дозволяло підтримувати належний рівень технічного забезпечення фестивалю, проте не сприяло отриманню прибутку, який відкривав би більш ширші можливості для мистецької діяльності.

Саме цей період також видався найбільш важким та суперечливим з погляду на майбутнє вагнерівського мистецького спадку й фестивалю, що пізніше опинився серед "обвинувачених" як співучасник та елемент режиму. Т. Манн використовує словосполучення «театр при дворі Гітлера» [254, с. 211], говорячи про роки керівництва Вініфред. Втім слід зазначити, що політика, яка максимально проникала у всі сфери німецького життя та культури, майже не впливала на мистецький процес у Байройті, де спадок Р. Вагнера зберігався з усім можливим для часу пієтетом, нові постановки до останнього не містили елементів пропаганди та прямих посилань на пануючу ідеологію.

Слід також беззаперечно прийняти той факт, що прихильність Вініфред до Гітлера була повною та зберігалась до кінця її життя. Таке саме відношення та теплі стосунки були й з боку диктатора, який від 1923 року став чи не найближчим другом родини. Дещо гіпертрофовано та художньо, але цілком правдиво про ці відносини пише американський журналіст та вагнерознавець Алекс Росс: «Гітлер швидко ввібрав у себе спосіб життя в Байройті – вегетаріанство, агітація за права тварин, аматорське захоплення буддизмом та індуїстськими переказами. Пізніше він кохався у молодших Вагнерах і виконував роль батька для його онуків, Віланда та Вольфганга. "Очевидно, у

родині Вагнера він почував себе як вдома, вільним від примусу представляти владу", – зауважував нацистський архітектор Альберт Шпейєр» [222, с. 342].

Зігфрід і Вініфред були в Мюнхені під час спроби державного перевороту в 1923 році. Вагнери оплатили всі лікарняні рахунки пораненого Германа Герінга [216, с. 113], а Вініфред надсилала Гітлеру до в'язниці папір для написання «Майн Кампф»[131, с. 206]. Однак його контакти з родиною не можна назвати регулярними. Вони були ситуативними, він не відвідував фестивалі 1927 і 1928 років. Майже родинні відносини змінились на офіційні від 1933 року, коли його щорічні візити до 1940 року відбувались в офіційній ролі державного лідера. Наприкінці 1930-х років відвідини Ванфріду ставали все рідшими, а після 1940 припинились.

Вступ Вініфред до партії 1926 року (номер членського квитка 29349) [172, с. 638] був свідомим, цілком відповідав її поглядам. Окрім партійної приналежності вона не матиме членства у жодній з культурних інституцій, які тотально контролювали цю сферу суспільних відносин. Байройт *de facto* залишався незалежною організацією. Нерідко вона дозволяла собі ігнорувати розпорядження державних органів, що відповідали за культуру та ідеологію, а особисті зв'язки дозволяли їй чинити супротив повній політизації очолюваного нею підприємства.

Першою постановкою, яка відбулась за її керівництва, стало відродження у 1933 році спектаклю «Парсіфаль», втіленого особисто композитором 1882 року. Цей реверанс традиційному колу прихильників композитора був схвально сприйнятий та підтриманий рядом вагнеріанців, серед яких були Г. фон Вольцоген, Р. Штраус та інші. Втім, Фюрер назвав це «великим подарунком Байройту» та вимагав створення наступного року нової постановки [165, с. 94–95]. Байройтські кола традиційних глядачів, що звикли до майже незмінного втілення вистав та не сприймали нововведення, ініціювали написання петиції щодо вистави «Парсіфаль» та її збереження у первинному вигляді [283, с. 211]. Бажання Гітлера та позиція Вініфред щодо створення нового спектаклю не враховували ці думки [199, с. 332].

Того ж 1933 року був поставлений «Перстень». Попередня інсценізація Козіми 1896 року за роки сценічного життя була поступово трансформована Зігфрідом через додавання нових деталей, зміну певних мізансценічних вирішень та осучаснення фрагментів сценографії. Новий спектакль одразу відрізнявся від попереднього меншою кількістю сценічного наповнення, яке було зроблене з пластику. У виконанні відзначались «індивідуалізація характерів персонажів та скульптурність богів, пафосні жести та міміка» [186, с. 16]. Ця постановка стала досить новою для Байройту, проте традиційною та консервативно-історизованою у порівнянні з попередніми реалізаціями твору у Німецькій опері в Берліні 1914 року чи Франфуркті-на-Майні у 1925 році, де постановники були вільними від традиції та її канонізації глядачами.

Дослідження трактують ідеологічні елементи у виставах цього періоду по різному. Звичайно у Байройті, як одному з культурних центрів, що мав значення "німецького міфу", повна відсутність політики не була можливою[50]. Проте її знаки принципово не ставали частиною театральних вистав та оздоблення Фестшпільхаузу, де, на противагу іншим театрам, навіть були відсутні прапори та партійні символи. Принаймні деякі автори робіт знаходять у «Персні» 1933 року елементи пропаганди. Однак більш відверто політичні алюзії були привнесені у «Лоенгрін» 1936 року, де Гітлер ототожнювався із брабантським принцем Готфрідом. Звичайно, найбільш ідеологізованими були «Нюрнберзькі майстерзінгери», поставлені 1933 року та в сезони 1943/1944 років [113, с. 18].

З 1933 року на Байройтський фестиваль щорічно виділялись 55000 марок, цільовим призначенням яких було здійснення нових постановок. Ця сума була вкрай мала у порівнянні з коштами, які надходили на інші потреби культури

[50] Перебудова Фестшпільхаузу у монументальному стилі, яку планувалося провести в рамках створення цілого меморіального комплексу, підтверджує важливість вагнеристського елементу у ідеології того часу. – Habel, Heinrich (1985). Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners. Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“. Bd.4. München: Prestel

[265, с. 182], проте можливості залучення найкращих співаків та постановників з використанням адміністративного ресурсу сприяли високому рівню вистав.

Режисером та диригентом до нових постановок фестивалю з 1931 року Вініфред запрошує Хайнца Тітьєна (Heinz Tietjen, 1881–1967). Він став другим за історію фестивалю режисером, що не належав до родини Вагнер. Його першою освітою була комерційна, а пізніше він вчиться музиці у А. Нікіша, з яким познайомився випадково. Кар'єра Х. Тітьєна розвивалась досить стрімко. У 1904–1922 роках він обіймає низку посад у театрі міста Трір (диригент, режисер, художній керівник), у 1919–1922 роках працює у Саарбрюкені (режисер), 1922–1925 у Бреслау (нині Вроцлав, режисер). З 1925 по 1930 обіймає посаду директора Муніципальної опери Берліна (Städtischen Oper Berlin); з 1926 керує берлінськими тетрами Унтер ден Лінден (Unter den Linden) та Кроллопера (Krolloper). У 1927–1945 роках Х. Тітьєн – генеральний директор Прусського державного театру (Preußischen Staatstheater) [180, с. 217].

Незважаючи на слідування антисемітській політиці, закриттю Кроллопери та звільненню значної кількості музикантів юдейського походження у інших театрах, в процесі денацифікації Х. Тітьєн отримав досить легкий вирок за "опортунізм" [144, с. 220]. В повоєнний час він продовжив мистецьку діяльність: у 1948–1955 роках обіймає посаду директора Берлінської міської опери (Deutsche Oper Berlin); 1957–1959 художній керівник Гамбурзької державної опери. 1959 року він диригував «Лоенгріном» у Байройті.

Як художній керівник Байройтського фестивалю Х. Тітьєн став довіреною особою Вініфред Вагнер, яка майже цілком покладалась на нього: «У особі Тітьєна Вініфред отримала менеджера, чиє становище начолі Прусського державного театру давало йому перевагу вільного доступу до великої кількості артистів та технічного персоналу» [219, с. 33]. Внаслідок цього відбулось досить тісне зближення та обмін між цими мистецькими установами. Наслідком залучення одних й тих самих виконавців у обох містах стала зіграність ансамблю. Важливою була також можливість проведення репетиційного процесу увесь рік.

Успіху сприяла співпраця між Х. Тітьєном, сценографом Емілем Преторіусом та Вільгельмом Фуртвенглером. Саме ця команда створила «Перстень нібелунга» у 1933 році, що взимку був показаний також у Берліні. Вагнерівські вистави у цих містах між 1933 і 1944 роками певно були найкращими для свого часу, а мистецький рівень Байройтського фестивалю значно зріс як наслідок залучення найкращих виконавців у країні та оновлення постановочних засобів [187, с. 154].

Важливу роль у Байройтських постановках 1930-х років відігравала сценографія Еміля Преторіуса (Emil Preetorius, 1883–1973). Його мистецька діяльність була пов'язана переважно з Мюнхеном, а до театру він звертається з 1920-х років. З 1932 року художник працює у Байройті, куди його запрошують після перегляду вистави «Лоенгрін» у Берліні 1929 року, яка була створена спільно з Х. Тітьєном та В. Фуртвенглером. Цей спектакль, високо оцінений Зігфрідом Вагнером, певним чином стане відправною точною для Байройту на наступне десятиліття [148, с. 136]. У співпраці з Е. Преторіусом, Х. Тітьєн створив серію чудових постановок у Байройті та Берліні. Їм вдалося успішно поєднати музику та сценічне вирішення, певним чином використавши ідеї А. Аппіа. Е. Преторіус намагався досягти розумного компромісу між натуралізмом та ілюзіонізмом, з одного боку, та дуже обережним використанням абстракції з іншого [187, с. 153]. Його робота у Байройті обірвалась через листування з євреями, внаслідок чого він був заарештований наприкінці 1930-х років. Уникнути покарання йому допомогло заступництво Х. Тітьєна та особиста повага до нього Гітлера, який дозволив художнику працювати без обмеження та пильного контролю [148, с. 314].

Як жест реабілітації, 1943 року Е. Преторіус отримав медаль, що засвідчувала відзнаку його вкладу в мистецтво [172, с. 464]. Він не повернувся до Байройта, а розпочав співпрацю з Зальцбурзьким фестивалем, що розгорталася успішно вже у повоєнні роки.

Важливим етапом діяльності фестивалю часів Вініфред стала постановка «Парсіфаля» 1934 року у сценографії А. Роллера. Гітлер переконав Вініфред запросити саме цього художника з огляду на своє захоплення «Трістаном», поставленим Г. Малером у Відні в сценографії А. Роллера 1903 року. Важливим елементом у ній було максимальне використання глибини сцени, усунення елементів, що слугували лише ілюстративною декорацією. Похмурість атмосфери та майже пуста сцена викликали критику з боку Вініфред. Ця постановка стала першим випадком використання постановочного стилю, кардинально відмінного від пануючого у Байройті.

Наступна постановка «Парсіфаля» Х. Тітьєном відбулась 1936 року, Віланд Вагнер був залучений до неї як сценограф. Його вирішення верталось до загальних принципів декорацій П. Жуковського, але ці принципи були значно модифіковані. 1937 року Віланд створює повний комплект сценографії цієї вистави. Машинерія як засіб зміни картин, де це було можливо, замінена проекціями, що дозволило більш точно корегувати їх з музичним матеріалом в залежності від диригентських темпів. Хоча у його роботі прослідковувалась традиція, старі прихильники фестивалю були невдоволені новими рисами цієї постановки [89, с. 97].

1936 року з'явився новий «Лоенгрін» (Фуртвенглер, Тітьєн, Преторіус). Постановка стала мистецькою подією, яка привернула увагу і отримала високу оцінку в багатьох країнах. Цьому сприяла Олімпіада, яка відбувалася цього року у Мюнхені. Так само, як і спортивні змагання, фестиваль став актом пропаганди та демонстрації високого німецького мистецтва, хоча власне пропагандистські елементи у його спектаклях були відсутні. У зв'язку з датами проведення Олімпійських ігор Фестиваль 1936 року був розділений на дві частини. Перша половина проходила із середини до кінця липня, друга половина відбувалась з 18 по 31 серпня. Хор Байройтського фестивалю взяв участь у церемонії відкриття спортивного свята, виконавши Олімпійський гімн Р. Штрауса під керівництвом композитора та фрагменти з «Месії» Г.Ф. Генделя [219, с. 61].

До 1939 року вистави фестивалю продовжувала відвідувати іноземна публіка, серед виконавців все ще лишались іноземні артисти, але з початком воєнних дій та закриття кордонів ситуація кардинально змінилась. Загроза припинення діяльності, як було за часів Першої світової, була очевидною, але Гітлер особисто обіцяв Вініфред фінансування фестивалю у необхідних розмірах, на що вона врешті погодилась. Воєнний час, який отримав назву "фестивалю війни", не був сприятливим для мистецького розвитку. Попри прийнятну фінансову стабільність, джерелом якої були дотації та державний викуп квитків, репертуар скоротився, і в останній рік, 1944, складався лише з «Нюрнберзьких майстерзінгерів». Проведення вистав дозволило зберегти обладнання та належним чином обслуговувати приміщення, а також забезпечити роботою персонал, одночасно позбавивши його обов’язку військової служби. Глядачами в цей час були переважно військові, що мали відпустку чи проходили лікування, та відвідувачі, які отримали квитки через партійні осередки.

До заслуг Вініфред, що визнаються навіть її критиками, слід віднести переважно добре ставлення до тих, хто перебував під політичним тиском або підлягав репресіям. Ніка Вагнер у одній зі своїх публікацій наводить перелік тих дій Вініфред, що дозволяли поліпшити становище цих категорій: «Коли колишні в’язні концтабору просили її про допомогу, вона допомагала безкорисливо, не цікавлячись причинами їх ув’язнення… Вініфред мала необхідні зв’язки із верхівкою, і вона могла використовувати їх знову і знову, щоб повернути з табору зниклого байройтського єврейського лікаря чи знайомого. Про неї свідчать понад тридцять листів подяки від євреїв… Однак, після 1943 року Гітлер повідомив їй, щоб вона більше не посилала свої петиції йому особисто, адже їх перехоплював Борман (!)… Вініфред стала надсилати свої прохання через особистого лікаря Брандта [265, с. 183].

Зважаючи на наведений перелік дій, що не відповідали ідеологічній спрямованості, найбільш ідеологізовані члени СС відмовлялись відвідувати фестиваль. Вони шукали компрометуючу інформацію на неї та навіть

дискусійні моменти у біографії Р. Вагнера, які можна було використати проти керівництва фестивалю. Відносини з керівництвом держави сприяли її недосяжності для подібних атак зі сторони [147, с. 469]. «Надзвичайно трагічно, що Байройт ніколи не був атакований з усіх боків так, як це було в Третьому Рейху. Ми перебуваємо в крижаній самотності». – зазначила секретар Вініфред Лізелотта Шмідт [265, с. 189].

Для того, щоб контролювати імідж композитора у суспільстві та припинити зазіхання на його спадок, 1 травня 1938 року за ініціативи Вініфред було створено Дослідницький центр Ріхарда Вагнера, керівником якого призначено відомого вагнерознавця того часу Отто Штробеля (Otto Strobel, 1895–1953). Останній очолював його й у повоєнний період та вніс значний внесок у дослідження постаті композитора та його мистецтва, відкрив велику кількість до того не відомих джерел та деталей біографії. Зважаючи на ідеологізацію суспільства, основні напрями роботи центру визначались наступним чином:

1. Домогтися беззастережного зарахування Вагнера до лав великих німців, які завжди повинні стояти перед очима нашого народу як приклад і вказуючи шлях, дати відсіч усім тенденційним нападкам на його особистість і його творчість.

2. З'ясування суто арійського походження Вагнера на основі всього документального матеріалу, частина якого вже відома, частину ще належить знайти.

3. Підтримка роботи німецьких та зарубіжних вагнерівських досліджень і преси шляхом надання докладної, суворо достовірної інформації, а також єдиної спрямованості досліджень на основі абсолютно фактичного викладу всіх процесів і обставин, що впливають на життя і діяльність Вагнера.

4. Підготовка та реалізація критично переглянутого повного видання творів і віршів Вагнера, у якому вже зацікавлені видавництва.

5. Підготовка та складання нового, вичерпного опису життя Вагнера, використовуючи весь автентичний вихідний матеріал, оскільки «Життя Ріхарда

Вагнера» К.Ф. Глазенаппа застаріло та було частково спростовано дослідженнями останніх двох десятиліть[51].

Особливо складним для інфраструктури фестивалю та його керівництва видались останні воєнні та повоєнні роки. 5 квітня 1945 року відбувся перший наліт американської авіації на Байройт, внаслідок чого вілла Ванфрід була зруйнована на третину. До цього Вермахт хотів створити авіаційний спостережний пункт на даху Фестшпільхаузу, чому Вініфред вдалося запобігти [84, с. 643]. Це певним чином вберегло театр та його робочі приміщення від повного руйнування. 14 квітня американські солдати окупували місто, внаслідок авіаударів Байройт був знищений майже на сорок відсотків [84, с. 648].

Фестшпільхаус і будинок Зігфріда Вагнера було реквізовано і деякий час вони використовувались для військових зборів. Фестшпільхауз використовувався як концертний майданчик з кінця травня 1945 року, виконувалась переважно легка музика. Оперні та симфонічні твори стали звучати від 1946 року [75].

Вініфред Вагнер як керівницю фестивалю заарештовують, інкримінуючи участь у політичній діяльності і пособництві режиму. Ідеологізація постаті Р. Вагнера та Байройтського фестивалю як місця "торжества німецького духу"[52] могли унеможливити відновлення фестивальної діяльності, проте саме позиція Вініфред дозволила відкрити нову сторінку в історії проведення фестивалю. На судових процесах, які розпочалися в післявоєнній Німеччині 1947 року, Вініфред була звинувачена у активній підтримці та співпраці з націонал-соціалізмом. 25 червня цього ж року на слуханнях по своїй справі Вініфред подала Меморандум на свій захист. Вона відкидала усі звинувачення та мотивувала свої дії з керівництва фестивалем лише бажанням зберегти в

[51] Bundesarchiv Berlin, R43-II/1230. Цит за: Werr, S. (2012). Die Bayreuther Festspiele – eine „jüdische Angelegenheit“?: Winifred Wagner gegen wagnerfeindliche Tendenzen im Nationalsozialismus. Die Musikforschung, 65(3), 254–265.

[52] Як не парадоксально, але за часів правління Гітлера єдина не зруйнована у Німеччині синагога знаходилась у Байройті, "місті Вагнера", який став одним із мистецько-ідеологічних центрів Третього Рейху.

недоторканності заповіти Майстра й сам його задум. Намагаючись показати, що вона знаходилась у пасивній опозиції до режиму, Вініфред наводила приклади, коли особисто заступалась за неблагонадійних музикантів з точки зору ідеологічної доктрини режиму [265, с. 184]. Посилалася вона також на введену заборону проведення політичних мітингів у залі Фестшпільхаузу[53], а також перераховувала усе, що їй особисто вдалося досягти задля розвитку ідеї Байройту, збереження у цілісності архіву Р. Вагнера, збору та систематизації його документів та листів.

За вироком суду вона була засуджена за найсуворішою статтею, але після апеляції і повторних слухань рішенням арбітражного суду від 2 липня 1947 року покарання було пом'якшено, була визначена заборона на управляння фестивалем. У зв'язку із забороною займати будь-які посади і брати участь у суспільному житті Вініфред Вагнер 21 січня 1949 року підписала відмову від усіх прав на фестиваль на користь синів Віланда та Вольфганга. При цьому аж до 1973 року вона залишалась власницею Фестшпільхаусу й прилеглих до нього приміщень[54].

Важливим кроком для подальшого відновлення діяльності фестивалю стала організація у 1949 році «Товариства друзів Байройта». Його учасники збирали кошти для фінансування фестивалю, який почав свою нову історію 29 липня 1951 року. Віланд передбачувано зайняв пост керівника фестивалю, а офіційне двовладдя з братом певним чином продовжило практику сімейної справи Вагнерів, де ще з часу керування Зігфріда Вагнера за його спиною стояла та впливала на мистецьку політику сина Козіма.

Дві дочки Зігфріда та Вініфред – Фріделінд (1918–1991) та Верена (1920–2019) не грали настільки важливих ролей в сімейному підприємстві. У

[53] Ця заборона булла введена ще 1924 року після поновлення фестивалю, який відкрився «Нюрнберзькими майстерзінгерами» (пост. 1911 року), де публіка по завершенні спектаклю співала «Пісню німців» А. Г. Гофмана фон Фаллерслебена (1841), що на той час була програмним твором німецьких націоналістів.

[54] Незважаючи на жорстку позицію нової влади по відношенню до колишньої верхівки Рейху і до їх прихильників, Вініфред Вагнер продовжувала спілкування зі старими друзями, серед яких були представники вищих ешелонів влади і військові.

Фріделінд ще в 1930-і роки стався конфлікт з матір'ю, внаслідок якого вона залишила країну перед початком Другої світової війни і більше не брала участь в справах Байройту, лише кілька разів відвідала його в повоєнний час. Її особисті проекти були пов'язані з музикою як Р. Вагнера, так і свого батька, чиї твори вона популяризувала [280]. Свою скромну роль грала в цьому сімейному ансамблі й молодша дочка Верена. У 1943 році вона вийшла заміж за Бодо Лафферентца (Bodo Lafferentz), офіцера СС, який служив в одному з культурно-ідеологічних департаментів Рейху. У повоєнний час вона входила до ради Фонду Ріхарда Вагнера й займалася адміністративною роботою фестивалю.

Надзвичайно важливим з точки зору стратегії існування фестивалю є ідея створення Фонду Ріхарда Вагнера, яка належить Вініфред Вагнер. Навесні 1972 року вона виступила із заявою про необхідність створення Фонду з метою збереження цілісності архіву, театру та вілли Ванфрід. Наразі у веденні Фонду знаходяться управління Байройтським фестивалем, усі фінансові та адміністративні справи, включаючи призначення керівників.

Сам Ріхард Вагнер уже думав про створення фонду для фінансування фестивалю. Спочатку в 1862 році у передмові до «Персня нібелунга» [270, 280], пізніше в листах королю Людвігу II (від 21 жовтня та 31 жовтня, 1876 року, 31 березня 1880 року) [244, с. 96,172]. Також про фонд є записи у щоденниках Козіми від 23 та 25 жовтня 1879 р. [263, с. 429]. Однак за його життя проект не був реалізований. У 1884 році «Генеральна асоціація Р. Вагнера» (Allgemeine Richard-Wagner-Verein) вирішила створити відповідний вагнерівський фонд з метою управління фестивалем та Байройтським театром. Ця ідея певним чином реалізувалась в умовах конфлікту щодо визначення керівника, де Козіма не вважалась частиною вагнеріанців належною кандидатурою. Його створення означало б фактичну експропріацію власності родини, тому ідея не була втілена.

У 1914 році вже Зігфрід Вагнер особисто висуває ідею «Фонду Ріхарда Вагнера для німецького народу» [165, с. 57], але початок Першої світової війни завадив як реалізації проекту, так й на десять років зупинив проведення

фестивальної діяльності. Необхідність фінансування фестивалю знову призвели до ідеї фонду. 23 травня 1921 року на зборах представників різних асоціацій Р. Вагнера в Лейпцигу вирішили створити «Німецький фонд фестивалів у Байройті», що також суперечило інтересам родини Вагнерів. Банкрутство цієї організації 1924 року співпало з поновленням фестивалю силами родини та найближчого оточення, яке їх підтримувало.

Навіть після Другої світової війни Фестшпільхаус та маєтки Вагнерів залишались у власності родини. Після смерті Віланда Вагнера 17 жовтня 1966 року почали виникати міркування про те, щоб закріпити Байройтський фестиваль на ширшій правовій інституційній основі і, таким чином, створити та гарантувати постійну надійну перспективу у майбутньому. Відправною точкою став спільний заповіт Зігфріда та Вініфред Вагнер від 8 березня 1929 року, згідно з яким Вініфред Вагнер після смерті Зігфріда Вагнера 4 серпня 1930 року була єдиною спадкоємицею та першою спадкоємицею своїх чотирьох дітей, які, своєї черги, стали спадкоємцями в рівних долях. Обов'язкове застереження вже було зроблено у цьому заповіті: «Фестшпільхаус не може бути проданий. Він завжди повинен служити цілям» [278, с. 443].

Після складних переговорів, ускладнених нещодавніми історичними подіями, 2 травня 1973 року був створений «Фонд Ріхарда Вагнера» (Richard-Wagner-Stiftung)[55] як некомерційний громадський фонд, що існує на цій основі й донині До статуту фонду було включено положення спільного заповіту Зігфріда і Вініфред Вагнер: «постійно підтримувати Фестшпільхауз і робити його доступним для широкої публіки, а також завжди служити цілям для чого і призначав його будівельник, тобто виключно для святкового виконання творів Ріхарда Вагнера». Інші завдання фонду були пов’язані з важливістю «тримати художню спадщину Ріхарда Вагнера відкритою для широкої публіки», «просувати дослідження Ріхарда Вагнера» та «сприяти розумінню творів

55 STIFTUNGSURKUNDE der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. URL: https://web.archive.org/web/20101017093914/http://bayreuther-festspiele.de/rechtsform_und_finanzierung/stiftungsurkunde_143.html

Ріхарда Вагнера, особливо серед молоді та молодих художників». [278, с. 449][56].

За актом від 24 квітня 1973 року будинок Ванфрід став власністю міста Байройт, який також придбав прибудований «Будинок Зігфріда Вагнера» за 600 000 німецьких марок, Фестшпільхауз був безоплатно переданий у власність Фонду. Сімейний архів Ріхарда Вагнера (Архів Ріхарда Вагнера/Архів Ванфріда) також перебуває в управлінні Фонду. На базі архіву здійснюється дослідницька робота, реалізується проект видання повного спадку композитора, що відбувається спільно з університетом міста Вюрцбург (Julius-Maximilians-Universität Würzburg).

Висновки до розділу 2

Цей історичний період став для Байройтського фестивалю часом становлення, розвитку, розширення репертуару та включенням до нього основного масиву творів Р. Вагнера. Управління його дружини Козіми та сина Зігфріда ґрунтувалось на збереженні прижиттєвих постановок та слідуванню традиції, закладеної автором. Саме завдяки Козімі вдалось зберегти те, над чим композитор працював мало не все життя. Віддані послідовники митця всіляко сприяли зростанню підприємства, його підтримці та популяризації вагнерівського доробку. Інституалізація фестивалю та сакралізація тих принципів постановки, які мали місце на перших двох фестивалях й пізніше були перенесені на більш ранні твори, стало тим кроком до створення канонічного зразку, порушення якого вважалось чи не наругою над спадком Вагнера.

Використання старих постановочних моделей та їх невідповідність стрімкому розвитку театральної практики рубежу століть фактично вивело Байройтський театр з числа найпередовіших мистецьких інстутуцій, яким він був у час свого заснуваня, але гарантувало коло прихильників та стабільінсть в

56 Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. URL: https://www.wagnermuseum.de/museum/richard-wagner-stiftung-bayreuth/

межах пропонованої естетичної програми, залучення публіки, що здійснювала подорож та відвідувала "культове" місце за зразком "італійських подорожей" рубежу XVIII–XIX століть або відвідин колоніальних володінь європейських держав кінця XIX століття.

Саме до періоду управління Козіми належить формування навколо Байройта та вілли Ванфрід кола політично-ангажованих собистостей, що сповідували націоналістичні та расові теорії. Свою ідеологію зводили до Р. Вагнера та його дискусійних літературних робіт. Вплив цього гуртка поступово зростав та став асоціюватись із фестивалем. В наступні роки їх переконання стануть частиною державної політики та негативно вплинуть на фестиваль й його сприйняття в майбутньому.

В цей час відбувається стрімкий зліт запитів на музику Р. Ванера по всьому світу. Ще за його життя та мистецького управління у Байройті сформувалась виконавська традиція, представники якої стали визначними інтерпретаторами вагнерівського доробку на рубежі століть, а серед їх імен можна назвати Г. Ріхтера, Г. Леві, Ф. Моттля, А. Зайдля, К. Мука. Диригенти вагнерівської школи відіграли надзвичайно важливу роль у популяризації його творів на усіх континентах, їх появи у репертуарі найкращих театрів та виникнення запитів на них серед публіки.

Роки управління Зігфріда Вагнера видались важким випробуванням для фестивалю, що в результаті І Світової війни та її наслідків десять років не проводився. Зігфрід докладав зусиль задля відновлення його роботи, а поновлення діяльності 1924 року стало періодом поступового осучаснення фестивалю після тривалого та буквального слідування традиції. З критикою постановочного стилю Байройту вже наприкінці XIX століття комплексно виступив театральний діяч А. Аппіа, який пропонував кардинальне для свого часу реформування сценографії, залученні світла як головного елементу дизайну сценічного простору, що найкраще співпадатиме з музикою, не створюватиме надлишкового декораційного наповнення сцени й дозволить посилити виражальні можливості вагнерівської музики, що не потребує

ілюстративного підходу, а є самоцінною. Йому не вдальсь втілити свої ідеї у Байройті, хоча певні їх елементи вдалось застосувати Зігфріду та його наступникам. Найповніше бачення Аппіа втілив Віланд Вагнер по відкриттю післявоєнного фестиваля. В його постановках ці ідеї набули концепційного значення та стали основними виражальними елементами сценічного дизайну.

Роблячи оцінку функціонуванню фестивалю при керівництві дружини Зігфріда Вініфред Вагнер, яка взяла управління зі смертю свого чоловіка, неможливо обійти особливості діяльності в умовах тотально-контрольованої культурної політики у роки націонал-соціалістичної диктатури. Державна система контролювала усі аспекти життя, а особливо активно втручалась у питання мистецтва, яке слугувало ідеології. У театрів та концертних організацій не було можливості вільного вибору репертуару, права запрошувати виконавців, вести адміністративну роботу.

Враховуючи такі обставини, можна особливо оцінити заслугу Вініфред Вагнер у збереженні фестивалю, який до певної міри залишався приватною справою сім'ї. Завдяки ній був створений дослідницький центр та архів, що й на сьогодні є чи не головною інституцією, яка займається вивченням та систематизацією вагнерівської спадщини.

Вініфред використовувала свій вплив задля супротиву повній політизації очолюваного нею підприємства. Байройт зберіг статус незалежного підприємства, адже не увійшов до структур, які контролювали культуру. Вініфред нерідко ігнорувала розпорядження державних органів, порушувала правила, що обмежували свободу людей та запобігала репресіям. Така її поведінка була можливою через особистий та доволі тісний контакт з партійною верхівкою та особисто Адольфом Гітлером, який був другом родини від 1923 року. Палка прихильність Вініфред його ідеям не зникне з часом та буде причиною повоєнних ускладнень.

В роки її управління відбулась поступова відмова від традиційного способу реалізації творів, початок чому заклав Зігфрід нововеденнями до існуючих постановок та їх модернізації відповідно до технічних можливостей

часу. Саме в 1930-і роки постановником вперше перестав бути член родини Вагнерів. За Вініфред режисерську посаду обіймав Х. Тітьєн, відомий театральний діяч тогочасної Німеччини. В цей період першу мистецьку спробу на сцені Фестшпільхауза здійснив й Віланд Вагнер, у майбутньому керівник фестивалю.

Війна значно скоротила фестивальні прорами, викликала проблеми з відвідуванням, яке компенсувалось командними методами. Попри необхідність припинення діяльності, фестиваль продовжував покази, що певним чином забезпечувало належний догляд за приміщеннями, устаткуванням, дозволяло залучити людей до виробництва та запобігти їх залученню до воєнних дій.

Окупація Байройту американськими військами навесні 1945 року та післявоєнні трансформації на певний час унеможливили проведення фестивалю, але вже на 1949 рік його відновлення було визначене як ціль.

РОЗДІЛ 3
«НОВИЙ БАЙРОЙТ» ВІЛАНДА ТА ВОЛЬФГАНГА ВАГНЕРІВ

3.1 Поновлення фестивальної діяльності. Віланд Вагнер та його мистецький принцип

Переходячи до поновлення Байройтського фестивалю у 1951 році, варто зазначити важливу роль Вініфред Вагнер як керівника фестивалю та її діяльність. Роблячи оцінку її керівництва тепер, неможливо не враховувати особливості діяльності в умовах тотально-контрольованої культурної політики у роки нацистської диктатури. Державна система контролювала усі аспекти життя, а особливо активно втручалась у питання мистецтва, яке слугувало ідеології. У театрів та концертних організацій не було можливості вільного вибору репертуару, запрошувати виконавців, вести адміністративну роботу. Враховуючи такі обставини, можна особливо оцінити заслугу Вініфред Вагнер у збереженні фестивалю, використання свого впливу та особистих зв’язків задля супротиву повній політизації очолюваного нею підприємства. Байройт зберіг статус незалежного (наскільки це було можливо) культурного центру, не входив до організацій, що контролювали культуру. Це певним чином залишило фестиваль осторонь контекстів тогочасної політики, де спадщина Р. Вагнера відігравала ідеологічну роль.

У відродженні Байройтського фестивалю і подальшому його функціонуванню у повоєнний час провідне місце належить Віланду Вагнеру (Wieland Adolf Gottfried Wagner, 1917–1966) та його брату Вольфгангу (Wolfgang Manfred Martin Wagner; 1919–2010). Щодо відродження фестивалю між політичним керівництвом та родиною було порозуміння, але згідно заповіту Зігфріда, діти мали наслідувати фестиваль у рівних частинах. Після тривалих перемов цей момент вдалось владнати та до керівництва стали сини Зігфріда й Вініфред [164, с. 151]. Однією з обставин, що могла завадити цим домовленостям, полягала у Фріделінд Вагнер, старшій дочці, яка через

конфлікти з матір'ю, неприйняття її політичних поглядів та контактів з нацистами скандально покинула Німеччину. Вона жила у США, повністю порвавши контакти з родиною, відкрито та гостро критикуючи матір.

Навесні 1946 року мер Байройта Оскар Майєр (Oscar Maier) запросив її повернутися до рідного міста і, як єдину, хто не був політично обтяженою, взяти участь у відновленні родинного фестивалю, але вона не задовольнила це прохання [280, с. 224]. Коли фестиваль поновив свою роботу влітку 1951 року, її сестра Верена Лафференц, також не була включеною до керівництва. Перший приїзд Фріделінд до Байройту відбувся у 1953 році. 6 квітня 1990 року вона вдруге та востаннє приїхала до міста та відвідала Фестшпільхауз й віллу Ванфрід. Її супутником був диригент Леонард Бернстайн (Leonard Bernstein), з яким Фріделінд тривалий час мала теплі дружні стосунки. [163, с. 93].

Віланд був першою дитиною Зігфріда Вагнера та Вініфред. Він здобув мистецьку освіту з живопису та фотографії у Мюнхені, з молодого віку приймав участь у оформленні сцени Байройтського фестивалю. Цими роботами були згадувані вище постановки «Парсіфаля» (1937) та «Нюрнберзьких майстерзінгерів» (1943). По відновленні у 1951 році фестивалю він взяв на себе функцію мистецького напряму, розділяючи управління з братом Вольфгангом. Аж до смерті Віланда в 1966 році, Вольфганг займався переважно адміністративною роботою і надзвичайно важливими для того часу фінансовими питаннями, але також іноді брав участь і в художній діяльності, здійснюючи постановки, які на той період були схожими на роботи старшого брата та становили єдине стильове вирішення: «Віланд і Вольфганг Вагнер – несхожі один на одного брати: один з живописним баченням, інший з практичним, організаційним і комерційним талантом... Нові співаки, нові диригенти і абсолютно нові режисерські концепції переїхали в Байройтський фестивальний зал ...» [230] – зазначає відомий німецький журналіст та музикознавець Д.Д. Шольц.

До сценографічної практики Віланд вперше вдався 1935-го року, створивши декорації для театрів Любеку, Дюссельдорфу, Кельну та Альтенбургу, а серед вистав були роботи його батька [219, с. 62].

Перша постановка «Персня нібелунга» була здійснена Віландом 1943 року у Земельному театрі (Landestheater) Альтенбургу. Перші байройтські роботи двадцятирічного Віланда над сценографією третьої постановки «Парсіфаля» (сценографія та костюми) під керівництвом В. Фуртвенглера 1937 року стали показником безсумнівного таланту юнака, хоча один з представників вищого партійного керівництва визнав їх «Абсолютно дилетантськими» [172, с. 638]. Це поєднання живописного вирішення П. Жуковського для першої постановки твору та введення нових елементів, здійснених сучасними для того часу засобами, було компромісом між традицією та новаторством.

Сестра Віланда Фріделінд згадувала, що на 1937 рік намічався конфлікт між ним та Х. Тітьєном, де останній хотів виркористати її у якості конкурента брату з числа родини. Вона характеризує режисера як інтригана, який користувався протиріччями, створював їх там, де це було необхідно, використовував людей та маніпулював ними для досягнення своїх цілей [219, с. 63]. Така характеристика певним чином дає змогу пояснити яскраву кар'єру режисера.

З 1940 Віланд бере уроки музики у Курта Оверхоффа (Kurt Overhoff, 1902–1986) – австрійського диригента та композитора, який був помічником В. Фуртвенглера у Віденській опері[57]. Англійський дослідник Г. Скелтон в роботі, присвяченій Віланду Вагнеру [235], вказав на важливість К. Оверхоффа у мистецькому становленні Віланда. Постать К. Оверхоффа залишається у тіні коли мова йде про Байройт, але його вклад у розвиток фестивалю та його відновлення 1951 року надзвичайно важливі, про що йтиметься нижче.

[57] Курт Оверхофф буде музичним асистентом на Фестивалі 1951 року, але критично віднесеться до поставленого Віландом «Парсіфаля», після чого їхні стосунки фактично припиняться. – Kapsamer, I (2010), *Wieland Wagner*, p. 96.

Нещодавно з'явились дослідження, де постать композитора висвітлена у відповідності до наявних джерел та без применшення його ролі[58].

Неможливо випустити з біографії Віланда й роки правління в Німеччині нацистів. У юності він перебував в оточенні, де не міг уникнути певного впливу пануючої ідеології. У підлітковому віці Віланд знав диктатора як "дядька Вольфа", адже той бував в будинку Вагнерів та прихильно ставився до дітей Вініфред. За словами дочки Віланда Ніки Вагнер, у її батьку Гітлер вбачав зразкового німецького юнака та "ідеального сина" [267]. Зі вступом Гітлера на посаду Рейхсканслера, його спілкування з сім’єю Вагнерів стало більш формальним, а візити в Байройт набули офіційного статусу. За наполяганням матері, Віланд у 1933 році вступив до Гітлерюгенду. У 1938 році він стає членом НСДРП (членський квиток № 6078301) [172, с. 638]. Гітлер особисто звільнив його від обов’язку військової служби ще 1937 року. На відміну від старшого брата, Вольфганг не був членом НСДРП та не уникнув призову до Вермахту одразу з початком воєнних дій у 1939 році. Доволі швидко отримавши поранення, він демобілізувався та став здобувати театральну освіту у Мюнхені, проходив практику у Берлінській державній опері. Наприкінці війни Вольфганга залучили до обов’язкової трудової повинності зі зведення укриттів [189, с. 151].

Віланд намагався стати однією з ключових мистецьких фігур на Байройтському фестивалії, відчуваючи конкуренцію з боку Х. Тітьєна. Е. Преторіус вважатиме Віланда автором доносу на нього у гестапо, про що йшлося в попередньому розділі. Останнім часом з’являється все більша кількість досліджень, які містять нові матеріали та висвітлюють нові подробиці функціонування мистецтва за часів Третього рейху на основі віднайдених фактів. Такою роботою є книга Анно Мунгена (Anno Mungen), присвячена постаті Віланда Вагнера та його відносинам з політичною верхівкою режиму [203].

---

[58] Müller, Adrian (2020). Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths. Würzburg: Königshausen & Neumann.

У сезонах 1943/1944 "фестивалю війни", Віланд створив декорацію для «Нюрнберзьких майстерзінгерів» – єдиної опери Р. Вагнера, яка тоді виконувалася. Зрозуміло, що ця остання воєнна постановка була ангажована політичним підтекстом – на фестивалі вели діяльність пропагандистські організації та формування [172, с. 638]. За словами Ніки Вагнер, мистецьке "мовчання" Віланда почалося наприкінці 1944 року [266, с. 319]. Можливо, це було розчарування, яке пережив його батько Зігфрід, що спочатку підтримував нацистів з надією на позитивні перетворення, але скоріш за все ним керувало бажання відсторонитись від націонал-соціалістиів.

З вересня 1944 року по квітень 1945 року Віланд Вагнер проходив військову службу в "Інституті фізичних досліджень" (Institut für Physikalische Forschung), заснованому його зятем – чоловіком Верени Вагнер Бодо Лафферентцем у таборі Флоссенбюрг (Flossenbürg), супутнику Байройта. Ця робота дозволяла уникнути додаткового призову на фронт. У концтаборі, де ув’язнені використовувалися для примусової праці і були зобов’язані виробляти системи управління для ракет Фау-2, Віланд продовжував займатися пошуками нововведень для сценічного оформлення. За допомогою ув’язненого інженера-електрика Ганса Імхофа він проектує моделі сучасних декорацій та нових систем освітлювальних приладів. Його посада мала назву "заступник цивільного директора інституту", що означало досить високий службовий ранг. Інших подробиць досить мало, в тому числі через закритість особистої переписки Віланда [147, с. 479].

8 квітня 1945 року Віланд виїхав в Нуссдорф на Боденському озері і залишався у французькій окупаційній зоні після закінчення війни аж до 13 листопада 1948 року. Ці дії, ймовірно, були пов’язані з бажанням уникнути більш суворого процесу денацифікації, який міг мати для нього більш серйозні наслідки, адже зв’язки сім’ї та особливо матері з верхівкою Третього Рейху в подальшому могли позначитися на його долі. Проте, під час проходження денацифікації, Віланд мовчав про свою роботу в концентраційному таборі та про свої зв’язки з Адольфом Гітлером, якого він востаннє відвідав у грудні

1944 року в рейхсканцелярії у Берліні. На слуханні по справі денацифікації 10 грудня 1948 року у Байройті, Віланд Вагнер був класифікований як "послідовник"("Mitläufer") – четверта і найнижча категорія тих, хто мали причетність до нацистського режиму, був оштрафований на 100 німецьких марок плюс судові витрати [74].

Ставши начолі підприємства, перед Віландом як керівником постало складне питання стильового направлення поновленого фестивалю. Як представник нової генерації Вагнерів, Віланд зростав у нових реаліях XX століття. Він не зазнав такого впливу мистецьких переконань, що їх тривалий час впроваджувала та потім контролювала Козіма, яка померла, коли онукові було 13 років. У своїх роботах Віланд приділяв велику увагу не зовнішньому вигляду твору, а скоріше його внутрішньому змісту та динамізму. У новаціях він слідував ідеям А. Аппіа, який після відвідин Байройта у 1890-х роках звернув увагу на невідповідність декларованих Р. Вагнером концепцій музичної драми з фактичним результатом –притаманні музиці Вагнера безперервний розвиток й глибока внутрішня енергія губилися за декораціями та режисерською інтерпретацією ілюстративного характеру того часу.

Віланд активно використовував думку А. Аппіа про необхідність виходити у сценічному оформленні вагнерівських музичних драм саме з музики, шукати шляхів візуалізації музичних образів та філософських символів. Він докорінно спростив декорації і надавав великого значення світлу. При цьому його довоєнні досліди як сценографа в Байройті хоч і були зв’язані режисерським баченням Х. Тітьєна, та все ж мали передумови до модернізації візуального образу вистави. У програмному буклеті до фестивалю Віланд визнавав й вклад Х. Тітьєна в зміну візуального компонента вистав Байройту, особливо «Парсіфаля» 1934 року в сценографії А. Роллера, «оновленого революційним шляхом» [277, с. 26], елементи реалізації якого сам Віланд пізніше використовував. О.Г. Бауер доволі лаконічно сформулював зміни інсценізації вагнерівського доробку у цей час – «Ідеї Аппіа стали плідними для

Байройта лише тоді, коли онуки композитора витлумачили "волю Майстра" не буквально, а концептуально»[81, с. 229].

У «Новому Байройті», як його стали називати в пресі, підхопивши фразу сказану Віландом на прес-конференції, зі зрозумілих причин були максимально нівелювані можливі політичні підтексти виконуваних музичних драм. Віланд використовував узагальнену позачасовість дії з глибоким психологічним опрацюванням образів персонажів, де кожен рух героя твору мав виражальне значення, яке не досягалось при предметному наповненні сцени, виходив з індивідуальності своїх співаків при вибудові акторського ансамблю.

Особливо слід зважати на той факт, що Віланду довелось втілювати свої спектаклі в глядацькому середовищі, яке було сформоване як радикально консервативне по відношенню до новизни втілюваних постановок. «Перед ним стояло завдання, з одного боку, підхопити прогресивні тенденції 30-х років, а з іншого – бути демонстративно новим, зберегти "добру" традицію і створити на її основі новаторство. У "Парсіфалі" це в основному торкнулося двох областей: концепції та взаємопов’язаного сценічного дизайну. Віланд радикалізував окремі тенденції попереднього виробництва. Концептуально християнська символіка вже була зменшена в 1934 році, Амфортас більше не носив бороду Ісуса, і зрештою жодна голубка не спустилася з неба» [193, с. 346].

З часом запрошені режисери стали використовувати обернений принцип інсценізації – акцентувати час, робити посилання на сучасність і нещодавні історичні події, надавали гостру злободенність своїм роботам.

При відродженні фестивальної діяльності у 1951 році Віланд Вагнер певний час був залежним від осіб, які тим чи іншим чином мали обвинувачувальні вироки на денацифікаційних процесах – велика кількість людей середньої адміністративної ланки та науковці, серед них й спеціалісти з творчості Р. Вагнера, існуючи у тоталітарних умовах та враховуючи низку факторів, мали певним чином долучитися до партійної приналежності [164, с. 159]. Звісно, з часом їх відсоток ставав меншим через залучення нового покоління митців й управлінців до мистецьких процесів фестивалю, серед яких

були й іноземці. Зокрема поява у адміністрації фестивалю з 1952 року Герберта Барта (Herbert Barth) зі Східної Німеччини, який очолив рекламний відділ, а з 1959 року прес-службу фестивалю, сприяла залученню нових авторів програмних буклетів у 1950-х і на початку 1960-х років [278, с. 232],[78].

3.2 «Парсіфаль»1951 року

Особливості цієї вистави в подальшому стануть стилістичним підґрунтям режисерської діяльності Віланда на сцені Фестшпільхаузу. Вплив ідей А. Аппіа відчувався через увагу до світлових ефектів, якими в подальшому режисер завжди буде користуватися, де розвиток драматургії, сплетений з музикою та її внутрішньою енергією, підсилювався саме світлом. Оскільки мінімалістичні декорації простих форм й без дрібних деталей, які найчастіше оформлялися в темних тонах, не давали предметного смислового вираження, їх функційність переходила у сферу символізму та дозволяла зосереджуватися виключно на виконавцях, силуети яких рельєфно виділялись на їх фоні. Віланд, а пізніше і Вольфганг, при створенні постановки працювали індивідуально з кожним виконавцем, розкривали до того не задіювані риси персонажів, їхні характери та взаємодії їх на сцені. Сценічна дія була виразно стисненою, підкреслювалася осмисленими і лаконічними жестами та рухами. Завдяки такому підходу й досягалася "сценічна напруга", що рухала невпинне розгортання вистави без опори на елементи бутафорії та декору сцени. У. Бермбах називає 1951 рік «нульовою годиною» фестивалю, акцентуючи прагнення керівництва до зміни як естетичної, так й рецепційної складової фестивалю, на що з боку соціуму та адміністративного апарату також існував певний запит[96, с. 471].

Стиль «Нового Байройту», започаткований Віландом 1951 року, в основних пунктах можна окреслити наступним чином:

1. Переважаюче використання «кругової зони дії» у центрі сцени;
2. Зображальне використання світла для створення психологічної обстановки;

3. Спрощення костюмів (на противагу їх надлишковості в довоєнний час);
4. Відмова від зображальних декорацій на користь виразового використання пустоти та світлотіні;
5. Перетворення персонажів із «псевдо-людей» на характери-символи.

Те, що зробив Віланд Вагнер, було революцією і одкровенням для того часу. Таке сценічне оформлення повністю зруйнувало традиційну постановочну ортодоксальність, яка в останні роки фестивалю отримала додаткову смислову лінію, оскільки «Постановка політичних урочистостей гітлерівського режиму використовувала концепцію Вагнера», а в останньому «Парсіфалі», хоча він й не виковувався від початку 1940-х років, використання релігійної символіки та ритуалізація дійства мали апелювати до партійної організації, тобто «намагалася надати націонал-соціалістичній ідеології релігійного освячення через відповідний дизайн» [97, с. 465].

Віланд підійшов до «Парсіфаля» за допомогою аналітичного сценарію, який він виклав під назвою «Хрест Парсіфаля: психологічний зразок» [277, с. 68]. Це була діаграма, що показує рух подій в опері через взаємодію персонажів між собою та символами. Структура вистави поєднувала глибокий психологізм образів та містичну атмосферу, створювану темною майже порожньою сценою. Напівсутінки ховали постаті виконавців, символічні елементи сценографії, що вказували на храм Граалю та царство Клінгзора, підсилювали цей ефект містичної сакральності дії – «дуже складного стану душі, що минає корінням в нереальне, вловимого тільки інтуїцією» [114, с. 288].

Наставник Віланда К. Оверхофф у своїй книзі описує концепцію твору, яка була реалізована 1951 року, над виробництвом якої він також брав участь. К. Оверхофф розглядає сюжет «Парсіфаля» як людську драму загалом, а не індивідуальний вияв психологічного стану персонажів з акцентом на особистість [208, с. 15]. Клінгзор в його баченні представляє втілення

«матеріалістичних тенденцій до світового панування» Він бачить його як спокусника, який представляє «матеріалістичну псевдокультуру», яка призвела до «сучасних агресивних війн». Амфортас символізує слабке людство, його провина полягає лише в бажанні «викорінення насильством загального уявлення зла» [208, с. 21], через хибне розуміння він зазнає поразки. Гурнеманц – незважаючи на мудрість, не має уявлення про світ, адже особисто не зазнав страждань, тобто позбавлений життєвого досвіду [208, с. 24]. Лише Парсіфаль відчуває свою відповідальність за катастрофу Грааля і може стати тим, хто спокутує та перможе чари, адже він сам пережив спокусу і протистояв їй; він зберіг «віру в своїх ближніх».

Використана К. Оверхофом схема майже цілком співпадає з концепцією «Хреста Парсіфаля» Віланда, де Клінгзор ("Хаос егоїзму"), протистоїть Тітурелю ("Етос закону"), а Кундрі ("Грішна природа") протиставлена Амфортасу ("Занепалий дух"). Парсіфаль та власне Грааль опиняються на перехресті цих пар-опозицій [277, с. 68]. Реалізація такого задуму, що здійснювалась за відсутності сценічних декорацій з конкретним смисловим навантаженням, стилізація рухів, певна візуальна спорідненість костюмів із давньогрецьким вбранням – все це перегукувалось із вагнерівськими концепціями та баченням драми, її досконалості за часів Античності. В дослідженнях постановок «Парсіфаля» у Байройті відмічений той факт, що «Шлях від сцени Ріхарда Вагнера до символічних просторів Парсіфаля його онука Віланда [...] видається набагато меншим з цієї точки зору, ніж це зазвичай передбачає історія рецепції твору»[199, с. 97], що зайвий раз підкреслює революційний та стрімкий поворот постановочної практики на фестивалі, який хоча й мав теоретичне обґрунтування, але не рахувався з традицією та досвідом.

За участі техніка з освітлення Пола Еберхардта (Paul Eberhardt) Віланду вдалось створити світлові ефекти, робота над вибудовою яких та репетиції відбувались надзвичайно тривалий час з метою запобігти будь яким проявам самої техніки на сцені, використовували досягнення інженерії, що не були

доступними раніше, хоча подібні ідеї й проголошувались низкою митців [193, с. 346]. Задник-циклорама не мав жодного елементу живопису, а усі зміни місця дії позначалися світлом. Єдиними об'ємно-пластичними елементами були розміщені по центру сцени та висвітлені гроб Амфортаса у першій картині І дії, круглий стіл лицарів Грааля та трон Амфортаса, підняті на платформу з чотирьох сходинок. Для другої дії використовувались промені, що створювали сітчастий візерунок. На його фоні відбувалось спокушання Парсіфаля та його боротьба проти цього, що мала не візуально-тілесне, а радше психологічне виявлення. В ІІІ дії експонувалось безальтернативне становище, виражене сірими кольорами та показано сіро-блакитний Грааль, до якого з темної глибини сцени виходили лицарі. Наприкінці на Чашу Грааля падав яскравий промінь світла, що поступово розширювалося. Розмірений повільний рух виконавців не давав жодного натяку на реальність, виражаючи лише позачасову та символічну дію.

Цей антиреалізм Віланда, який був «винахідником образів» [198, с. 246], зазнав гострої реакції більшості критиків та глядачів, що спочатку вкрай гостро висловлювались щодо такої концепції вистави, крайньої символізації та відсутності традиційних оперних елементів оформлення, їх зв'язки з лейтмотивом та предметом на сцені. Особливо гострою була реакція постійних байройтських глядачів, звиклих до стилю втілення, що роками не зазнавав значних змін та був зведений до культу.

Втім, позитивні відгуки також мали місце. Біограф Вагнера та дослідник фестивалю Е. Ньюман писав: «Результатом усього цього стало те, що ми вперше усвідомили персонажів, як Вагнер, мабуть, бачив їх у своїй творчій уяві, і музику, без перепон між нею та вами, що говорила з нами із інтенсивністю, яку неможливо передати словами… Це був не тільки найкращий "Парсіфаль", який я коли-небудь бачив або чув, але один із трьох чи чотирьох найбільш зворушливих духовних переживань у моєму житті» [252, с. 6][59].

[59] Цит.за: Turing, Penelope (1969). New Bayreuth. London. Jersey Artists Ltd

Негативні відгуки згодом були наведені у фестивальних програмних буклетах: «Вирішальним у намірах Віланда Вагнера є не сценічна революція, як змусили вірити громадськість. Швидше, молодий Вагнер комфортно пливе в кільватері стилістичного перетворення сцени Вагнера, яке Тітьєн і Преторіус давно нав'язали проти старої баварської ортодоксії». Йому дорікають у відсутності послідовності та «сумнівне мистецьке ставлення», роботу для «цілком звичайної, хоч і заможної, оперної публіки», яка просто хоче «емоційно насолодитися» [210, с. 33].

З відновленням Байройтського фестивалю вибір диригента пав на Г. Кнаппертсбуша, якому було довірено диригувати «Парсіфалем». На відміну від В. Фуртвенглера, він не став членом партії та не був обтяжений політичним минулим. За словами Віланда в програмному буклеті «Парсіфаля» Байройтського фестивалю 1958 року, він представляв «незамінну ланку в ланцюгу», що тягнеться від самого Вагнера через Ганса Ріхтера до Кнаппертсбуша, і який здатен забезпечити «автентичну інтерпретацію», що мало забезпечити збереження саме традиції інтерпретації партитури, яка, на відміну від сценичної реалізації, визнавалась недоторканим елементом [164, с. 155–156].

Його виконавський стиль навряд відповідав реформаторським ідеям Віланда у візуальній сфері, проте традиційна німецька манера виконання вагнерівського доробку цілком апелювала довоєнному періоду, «тим більше дивно, що Г. Кнаппертсбуш з його традиційною концепцією Вагнера також зміг змиритися з постановками Віланда Вагнера». Втім, диригент також вимагав збереження певних елементів вистави, що на його переконання були обов'язковими – це знаменита історія з голубом, який у «Парсіфалі» спускався згори, але таким чином, що бачити його міг виключно диригент [98, с. 60–61]. Його висловлювання у пресі в роки, що передували поновленню фестивалю, цілком виражали відданість традиційній реалізації. Мотиви згоди диригента на участь у фестивалі з постановками, що кардинально різнились від його ідеалу вагнерівського спектаклю, можна пояснити лише бажанням долучитись до

інституції, вхід до якої був йому раніше закритий через політику. З 1951 по 1965 рік він диригував 95 спектаклями.

«Парсіфаль» Віланда Вагнера залишався у програмах в кількох переглянутих варіантах до 1973 року. Після смерті автора постановки 1966 року, спектакль не був жодним чином зафіксований. Інші роботи Віланда були вирішені подібним чином. Він домігся приголомшливих сценічних образів у «Персні нібелунга». Використання порожніх просторів зі світловими проекціями, незважаючи на переважаючі темні кольори, створювало надзвичайне тло, що несло значно більші виражальні можливості ніж традиційні живописні декорації. На сцені використовувались об'ємні компоненти, була майже відсутня бутафорія. Післявоєнна постановка «Майстерзінгерів», здійснена Віландом 1956 року, стала не менш скандальною ніж «Парсіфаль», отримала саркастичне визначення «Майстерзінгери без Нюрнбергу», адже позбавлення будь-якого візуального натяку на місто, що традиційно використовувалось у інсценізаціях твору, знову стикнулось з традиціоналізмом. «Опір йшов з різних напрямків: були частини професійної критики, які вважали, що сцена Вагнера підпала під антивагнерівців; були частини аудиторії, не в останню чергу з асоціацій Вагнера, які скучили за своїм звичним Вагнером; існував значний опір у Товаристві друзів Байройта, де переважали меценати, які демонстрували невдоволення…» [98, с. 174].

Цілком вірогідно, що названі вище чинники стали результатом пом'якшення умовності вирішення вистав з часом. Принаймні, роботи Віланда не зберігались без змін, в них кожного року імплементувались додаткові елементи в якості доповнень.

Його «Трістан та Ізольда» 1952 року, для диригування якою був запрошений Г. фон Караян, так само майже не мав декорацій. Пізніші варіанти отримали символічні обеліски в усіх діях. Усі ці постановки мали загальний конструкційний підхід у організації простору. Це були кругла ігрова поверхня в середині сцени та простір між диском та циклорамою, що була площиною для світлового оформлення.

Віланд Вагнер перетворював характери драматичних людей та богів на носіїв символів, деперсоналізуючи образ. Використання одягу, що не був надто декорованим але разом з тим виражав сутність свого героя, підсилювало символічність дії. Тобто, в результаті його сценографічної роботи глядач бачив сценічний простір, де майже не було місця виражальним засобам сценографії та предметного наповнення. Саме музика ставала головним носієм ідей та смислів, а світлове вирішення та гра актора, у своєму поєднані створювали символічне полотно твору.

Незважаючи на усього 15 років режисерської діяльності в післявоєнному Байройті, Віланд поставив два цикли «Персня нібелунгу» (1951, 1965) та двічі звертався до «Майстерзінгерів» (1956, 1963), «Тангейзера» (1954, 1961) й «Тристана та Ізольди» (1952, 1962), здійснив постановки «Лоенгріна» (1958) та «Голландця» (1959). Сценічні роботи Віланда мали спільну стильову направленість, яка впливала й на ранні спроби постановок Вольфганга.

Вибудова простору спектаклів зосереджувала увагу глядачів на центральній частині сцени, яка виділялась світловими засобами та де відбувався основний розвиток дії, що не відтінявся сценічним дизайном на противагу багато декорованим спектаклям попереднього періоду. Персонаж опинявся у центрі цієї драматургічної площини, мав лише власною майстерністю втілити образ та виразити характер свого гороя.

Творчий спадок Віланда Вагнера поза Байройтом також значний. Він працював майже в усіх знаних оперних театрах Європи у широкому репертуарі. Після його передчасної смерті у 1966 році постановки продовжували йти на Байройтській сцені до 1973 року, а їх реконструкції пізніше були показані у Метрополітен-Опера, Опері Сан-Франциско, Сіднейському оперному театрі, Осаці, Барселоні та ряді інших міст.

Для постановок Віланд запрошував до Байройту кращих диригентів того часу, які за його керівництва були переважно німцями. Коло співаків, що спочатку не мало інтернаціонального складу, також поступово розширювалось, спочатку за рахунок співаків з найближчих країн, а потім й більш глобально.

3.3 Зміни за часів керівництва Вольфганга Вагнера. Його нащадки

Власне з приходом до управління фестивалем Вольфганга Вагнера розпочався новий етап у історії Байройтського фестивалю, що триває й донині. Зі смертю його старшого брата стали відбуватись поступові зміни, які інтегрували фестиваль до загального мистецького руху, коли монополія членів родини на здійснення постановок[60] була замінена на практику запрошення режисерів, що значно урізноманітнило візуальний образ вистав та залучило нові ідеї реалізації мистецького спадку композитора, стимулювало збільшення кількості глядачів, які відвідували Байройт.

Перші роки Вольфганга на посаді директора мали певну тенденційність щодо художнього вирішення та загальної мистецької політики. Його постановки «Лоенгріну» (1967) та «Майстерзінгерів» (1968) були перехідним етапом до входження фестивалю на нові рейки мистецької політики. Фактично, епоха «Нового Байройту» у його розумінні стилістичного вираження творів закінчилася, а історичний етап фестивалю продовжився у новій якості.

Автор однієї з популярних, але дещо белетристичних робіт про родину Вагнерів та Байройтський фестиваль Дж. Карр [115] намагається показати та оцінити період керівництва Вольфганга як такий, що має великі досягнення, відмінні від періода Віланда. Часто Вольфганга критикують як недостатньо талановитого митця, але його досягнення у якості ефективаного менеджера та управлінця, що знається на фінансах та мистецькій дипломатії, заперечити майже неможливо. Художнє управління, яке грунтувалось на запрошенні найбільш прогресивних режисерів свого часу, показало ефективність. Вольфганг відчував тенденції мистецтва та зумів залучити ввірений йому фестиваль у русло режисерського театру, який в 1970-і роки став стрімко розвиватись й донині є пануючою формою побутування опери.

---

[60] Час керівництва Вініфред, коли монополією на постановку фактично мав Х. Тітьєн, не слід прирівнювати до даного періоду як з точки зору одноосібного здійснення постановок, так й їх залежності від політичного контролю.

Саме завдяки цим його діям, фестиваль сьогодення є мистецькою інституцією, яка може на рівних конкурувати з іншими закладами, знаходячись у спільному мистецькому полі та одночасно не втрачаючи первинної концепції фестивалю, створеного Р. Вагнером з метою втілення лише власного доробку.

Режисерським дебютом Вольфганга Вагнера була постановка «Лоенгріна» 1953 року, яка була сприйнята публікою набагато тепліше ніж роботи Віланда, оскільки мала менш радикальне вирішення. Як і старший брат, Вольфганг вчився театральним мистецтвам у Мюнхені, проходив практику під керівництвом Х. Тітьєна у Берліні. Ранні сценічні роботи Вольфганга мали спільні риси з роботами брата, хоча були не такими аскетичними щодо сценографії. З часом він повертається до більш традиційного вирішення спектаклю, введення елементів сценічного дизайну, які попри свою лаконічність мають декораційну складову та залишаються сценічно-функційними.

Незважаючи на адміністративно-управлінську роботу як основний вид діяльності, ним здійснювались постановки, які містились у програмі фестивалю щороку від 1967 по 2002 рік. Хоча Вольфганг після вступу на директорську посаду більше не звертався до окремих творів[61], його постановки створювали певний каркас репертуару, до якого доєднувались інсценізації запрошених митців. «Перстень» (1970–1975) був переосмисленням його постановки 1960 року, а інші роботи – «Парсіфаль» (1975), «Майстерзінгери» (1981 та 1996) й «Тангойзер» (1985) стали саме тими творами, які створювали структуру фестивалю майже пів століття. Їх вирішення було синтезом лаконічності стилю Віланда та сценічнографічного реалізму, які доповнювали один одного.

Постановка «Парсіфаля» Вольфганга 1975 року виконувалась до 1981. Режисер повернув до неї традиційні елементи, що містились у постановках цього твору. Наступне інсценування Гьотца Фрідріха (Götz Friedrich) виконувалось у 1982–1987 роках та було замінене поновленим спектаклем

[61] «Летючий голландець», «Лоенгріна», «Трістан та Ізольда». Останній був втілений ним поза Байройтом (Ла Скала, 1978 рік).

Вольфганга (1989–2001 роки). Наступним «Парсіфалем» став поставлений Крістофом Шлінгензіфом (Christoph Schlingensief) спектакль 2004 року, де радикальними засобами з використанням технологій була показана екзистенціальна драма, що не апелювала до європейського культурного простору, а виражала мультикультурну сферу. Її критика з боку вагнерознавців (У. Бермбах, С. Фрідріх) [94], з часом змінилась на визнання публікою.

Важливим етапом у історії фестивалю стало залучення Східно-Німецьких митців, одним з перших став Г. Фрідріх. 1972 року він здійснив постановку «Тангойзеру», що спричинила скандал не тільки на фестивальному майданчику. Його причинами стали політичні конотації, які мав спектакль, що було резонансним актом на фоні наростаючого протистояння заходу та східного блоку. Критики зазнало вирішення доручити ролі Венери та Елизавети одній співачці, що також сприйняли як провокацію та порушення концепції твору. Ця постановка стала першим твором з Байройтського фестивалю, що був записаний та показаний на телебаченні. У 1979 році Г. Фрідріх втілив у Байройті «Лоенгріна», в якому лебедя, як одного з персонажів нарівні з іншими, було замінено диском, що обертається.

У 1982 році він представив «Парсіфаля» та став єдиним режисером поза родиною Вагнерів, хто здійснив три постановки у Байройті. Ця робота у сторічча від року її прем’єри на фестивалі мала створити фурор, подібний «Персня сторіччя», але цього не відбулось. Декорація являла собою інтер’єр будівлі, перевернутої на бік зі стелею в глибині сцени, де стіни складалися з арочних ніш. «Це мало підкреслити перекоси часу та простору й різноманітний погляд на те, що хтось вважає реальністю. Бачення Фрідріхом історії відбувається в середньовічному минулому, у сьогоденні та в майбутньому, після падіння великої бомби, яка залишила зруйнований ландшафт спалених дерев і порожніх арок, з Парсіфалем, який має принести духовну легкість спокусниці Кундрі та лицарям Грааля Гурнеманцу та Амфортасу» [278, 186].

Проведення ювілейного фестивалю 1976 року стало подією [120], яка й наразі вважається визначною для Байройта, а питання вибору режисера для

втілення «Перстню» було досить складним[278, с. 259], [104, с. 13]. Серед можливих претендентів був шведський режисер Інгмар Бергман (Ernst Ingmar Bergman, 1918–2007), який відповів категоричною відмовою, причинами якої були його особисті переконання щодо Р. Вагнера. Переговори з Патрісом Шеро (Patrice Chéreau,1944–2013), за словами Вольфганга Вагнера, почались 27 січня 1974 року [85, с. 267].

На момент переговорів режисер не мав значного досвіду та фактично був на старті своєї кар'єри, абсолютно не мав практичного досвіду роботи у оперному театрі. Його обізнаність у творчості Р. Вагнера також була не значною, але здібності як постановника не викликали сумніву – «Той факт, що Патріс Шеро майже не знав Вагнера, ніколи не викликав у мене жодних вагань чи занепокоєння. Навпаки, "свіжість" погляду – за умови, зауважте, що це оригінальний і дуже талановитий погляд – здавалася мені кращою, ніж пачка знань, спогадів, які можуть стати недоліком. Крім того, занурення в таку роботу, як "Перстень", не знаючи, чого очікувати, дає сміливість невігластва... Цей коментар, безумовно, стосується й мого власного досвіду: оскільки ми обидва сьогодні знаємо "Перстень", мені цікаво, звідки ми взяли сміливості взятися за цю безмежну пригоду за такий обмежений час» [104, с. 14], напише пізніше П'єр Булез (Pierre Louis Joseph Boulez, 1925–2016), який був диригентом постановки, власне він порадив Вольфгангу звурнути увагу на молодого режисера. Він сам до того часу не диригував у Байройті та не мав досвіду утілення настільки масштабного твору.

Після першої зустрічі з Вольфгангом у Байройті 22 березня 1974 року, вже в травні П. Шеро надіслав йому план постановки, «що справив на мене найпереконливіше враження та виявив дивовижне знання джерел і матеріалів, на яких базується "Перстень"» [278, с. 261]. В процесі підготовки вистави виникали та висловлювались занепокоєння щодо французької групи постановників П. Булеза та П. Шеро для цієї визначальної роботи, адже 100-річчя від першого втілення мало отримати трактовку, яка містила в собі певні традиції, на що не здатні французи, але В. Вагнер був переконаний в тому, що

національна приналежність не має ніякого значення [85, с. 267]. Вибір саме П. Шеро виявився не марним, адже інсценування стало зразковим та досьогодні вважається найкращою роботою з постановки «Перстню»[124, с. 263]. Його робота, так само як й «Парсіфаль» Віланда Вагнера 1951 року, стала абсолютно новим стілістичним вирішенням, яке різко поривало з попередньою традицією, не мало відсилу до міфічного сюжету й навпаки, акцентувало увагу на соціокультурних елементах європейської історії. Власне сценографічне вираження не було конкретно-іллюстративним, його асоціативні елементи узагальнювали та символізували дію, даючи натяки на історичні події та факти [124, с. 264].

Головним елементом постановки П. Булез визначав саме музику: «Два світи [драматичний і музичний], не перестаючи підкріплювати один одного, встановлюють стосунки дедалі складнішого характеру, які часом навіть стають суперництвом, і в цій конкуренції зазвичай саме музичний світ доводить свою перевагу над [постановкою та текстом] у багатство його текстури та велику кількість його значень, а також у діапазоні його розширень. Музикант Вагнер дивовижним чином перевершує драматурга Вагнера за своєю силою переконання. Але також ясно, що музикант Вагнер ніколи не міг би існувати без драматурга Вагнера»[105, с. 27].

Звичайно, музичний компонент вистав мав не менше значення ніж візуальний, але саме візуальна сфера постановки найбільш гостро виражала закладені в неї ідеї: «Ніщо не було таким, як раніше. Це був не просто новий стиль, новий підхід до роботи – сам фестиваль і глядачів вивернули навиворіт і дали новий поштовх. Фестиваль 1976 року став "точкою неповернення". Гарячі суперечки також сприймалися як доказ правильності та життєздатності "Байройтської майстерні". Дискусії відновилися на Фестивальному пагорбі, і Байройт знову став театральною подією вищого класу. Незважаючи на всі заперечення, ця нова вистава одразу увійшла в історію театру» [85, с. 323].

Цю реалізацію циклу Тетралогії через закладені в неї смисли та ідеї підкреслено називали «прощання з репресивною політикою минулого фестивалю» у повоєнний період [111, с. 209], хоча від 1951 року вистави вже не мали жодних відсилів та алюзій до минулого, а певні ідеї, що їх вкладали у постановки, якраз заперечували цей історичний період.

У. Бермбах в аналізі репертуару фестивалю досить чітко формулює причини різкої реакції публіки на постановку саме не з мистецьких переконань, а ідей, які були закладені в неї: «Бурхлива, майже екзистенціальна реакція глядачів, безумовно, була не лише реакцією на провокативну театральну подію, але була глибшою: вони водночас були реакцією на той факт, що Шеро показав свій погляд на "Перстень" як метафору для "безпосередньо зараз", що всю Тетралогію він показав як парафраз буржуазно-капіталістичного суспільства і політики. Щоправда, історизуючи та вказуючи XIX століття, обмежене, але тільки на вигляд; тому що глядачі, природно, дуже швидко помітили, що критика буржуазно-капіталістичного суспільства була дуже фундаментальною і, таким чином, також вплинула на їхнє власне суспільство у Федеративній Республіці Німеччина, яка все ще вважала себе і буржуазним, і капіталістичним суспільством, хоча й прирученим засобами "соціальної ринкової економіки". І тому ця критика була одночасно спрямована на власні засоби до існування, і вона мала на увазі тих, хто дивився ці вистави. Більшість відвідувачів фестивалю, мабуть, відчували зворушення у своєму безпосередньому матеріальному та духовному існуванні… Водночас такий погляд на головний твір Вагнера був пов’язаний із рішучою і остаточно незворотною корекцією традиційного образу Вагнера: Вагнера розглядали тут як політичного інтервенціоніста й відносили до лівого політичного табору… Вагнера повернули, так би мовити, на вихідну позицію, і це сталося не лише в Байройті, а й на інших сценах, і не в останню чергу завдяки публікаціям, лекціям та дебатам» [98, с. 253].

Названі ідеї постановки, подібні до яких висловлював ще Б. Шоу наприкінці XIX століття, вже мали сценічну реалізацію кількома роками раніше[62], проте реалізація цих історико-політичних тверджень на основі соціалістичних ідей була абсолютним фурором для Байройту. П. Шеро вважав, що центральне місце в тематиці твору належить владі, а Перстень є вираженням цього «жахливого збочення суспільства, яке ґрунтується на збереженні влади» [124, с. 226]. Вотан повністю захоплений цією ідеєю та не готовий до дій – з ними він втратить своє панування, але вони могли б принести порятунок. Постать Зігфріда була для П. Шеро не героїчним персонажем, а послідовником Вотана, який не розуміє його намірів: «Для мене Зігфрід не був трагічним героєм… Поганий актор, який влаштовує виставу і за своє коротке життя на землі не викликає нічого, крім сум'яття, повна заперечень сутність» [124, с. 226]. Альберіх і Міме, в розумінні режисера, є лише жертвами обставин, які не залежать від них та на які вони не можуть жодним чином вплинути. Всі ці елементи, попри скандальність постановки для 1976 року, стали певними орієнтирами для подальших втілень «Персня», що відтепер не були обмежені у виражальних засобах та ідеях й розглянуті у ряді робіт [127; 166; 201].

Наступні роки фестивалю були позначені як менш гучними та в цілому традиційними постановками, так й такими, що створювали резонанс серед глядачів та мистецької спільноти. Концепція запрошеного режисера, втілена Вольфгангом, стала джерелом урізноманітнення фестивальних постановок та можливістю постійного оновлення постановочних принципів, що не було можливим при монополії родини на фестивальній сцені.

Ця політика, окрім іншого, вимагала розуміня тенденцій театру та запитів публіки, які постійно змінювались в залежності від соціальних та політичних процесів, що наприкінці XX століття кардинально змінили карту Європи. Режисерські бачення та інтерпретації вагнерівського доробку, що й так був залучений у політику мало не самим композитором, показали динаміку цих змін й, починаючи від 1970-х років, відобразились на тематиці постановок.

[62] Ульрих Мельхінгер (Ulrich Melchinger) у Касселі та Йохим Герц (Joachim Herz) у Лейпцизі

На межі XIX століття все більш гостро поставало питання наступника Вольфганга, який мав довічний контракт з Фондом на управління фестивалем. Серед членів родини на той час вже досить довго точились суперечки, які виникли ще зі смертю Віланда 1966 року. Хоча Вольфганг був основним претендентом на той час та мав найбільшу підтримку, його особа зазнавала критики, що з новою силою спалахнула наприкінці його управління, стосувалась різних аспектів діяльності у якості керівника.

Можливими претендентами на управління фестивалем були діти Віланда, в першу чергу Ніка Вагнер, яка тривалий час була залучена у мистецькі проекти й мала управлінський досвід та Вольф Зігфрід Вагнер (Wolf Siegfried Wagner), який також працював режисером та сценографом у різних театральних закладах. Серед нащадків Вольфганга можливим спадкоємцем міг бути його син від першого шлюбу, театральний режисер та журналіст Готфрід (Gottfried Helferich Wagner), втім, його конфлікт з родиною та гострі випади в сторону батька та фестивалю не сприяли його залученню до керівництва.

В результаті тривалих перемов та консультацій між управлінням фестивалю й акціонерами[63], компромісним варіантом стало обрання на посаду першого вересня 2008 року двох дочок Вольфганга: Єви Вагнер-Паск'є (Eva Wagner-Pasquier) від першого шлюбу та Катаріни Вагнер (Katharina Friederike Wagner). За їх кандидатури була віддана переважна кількість голосів членів наглядової ради фестивалю [146]. Є. Вагнер-Паск'є обіймала цю посаду до 2015 року після чого подала заяву на звільнення за власним бажанням, залишившись на посаді консультанта та координатора між вагнерівськими товариствами.

Наразі Катарина Вагнер є художнім керівником та керуючим директором Байройтського фестивалю. Вона отримала режисерську освіту у Вільному університеті Берліну (Freie Universität Berlin), працювала асистентом у Г. Купфера (Harry Alfred Robert Kupfer) в Берлінській державній опері та на

[63] Wagners Brief an den Stiftungsrat. URL: https://web.archive.org/web/20090802153453/http://www.festspiele.de/bayreuth/nachrichten/news/0_2150/details_32.htm

Байройтському фестивалі, була асистентом з управління у Байройті. Її дебют як постановника на сцені Фестшпільхаузу відбувся 2007 року з «Нюрнберзькими майстерзінгерами», досить критично сприйнятий пресою. Вона була ініціатором запрошення на фестиваль провокаційних режисерів та відомих диригентів, відзначилась збільшенням контактів з пресою. У її фестивальному доробку, окрім «Майстерзінгерів», постановка «Трістана» 2015 року, хоча поза фестивалем їй належать ще чотори постановки вагнерівських опер.

3.4 Виконавська традиція сьогодення: особливості режисерських інтерпретацій сюжетів

Для складення повної картини функціонування Байройтського фестивалю у наші дні доречно зробити короткий огляд постановок останніх років, особливостей тем, що їх підіймають режисери та засобів, якими вони користуються задля їх реалізації. Наприклад, таким дослідженням є робота К. Різі [220] де розглянуті байройтські постановки останнього часу, що створили резонанс у глядачів та критиків, а саме спектакль Катарини Вагнер «Нюрнберзькі майстерзінгери» (2007), постановки «Лоенґріна» Гансом Нойенфельсом (Hans Neuenfels, 2010) і «Тангойзер» Себастьяна Баумгартена (Sebastian Baumgarten, 2011).

Ми вважатимемо доречним звернутись до тих робіт, які автор дисертації бачив власними очима, включаючи трансляції з фестивалю, що останніми роками, зважаючи на особливості функціонування мистецтва в умовах пандемії та інших соціальних потрясінь, стали частиною мистецької політики багатьох театральних інституцій. Цими роботами, які досить яскраво ілюструють більш традиційне та новаторське бачення вагнерівських творів можна обрати постановку «Парсіфаля» Еріка Уве Лауфенберга та «Тангойзера» Тобіаса Кратцера.

Названі спектаклі містять як відсилки до постановочної традиції попередніх фестивальних років, так й апелюють до злободенних тем сучасного європейського соціуму й процесів, передусім мистецьких, що мають місце в наші дні. Відображення цих явищ, актуальних на момент створення постановки, резонує з вагнерівськими роботами, які на свій час також були вираженням відповідних тем та ідей, що панували у мистецтві та політиці, турбували композитора та слугували джерелом для творчості.

3.4.1 «Парсіфаль» Еріка Уве Лауфенберга

Цей твір, написаний Р. Вагнером в останні роки свого життя саме для Фестшпільхаузу, завжди був визначальним для Байройтського фестивалю. Він, навіть у більшій мірі ніж «Перстень», став символічним елементом у спадку композитора й центральним елементом репертуару, що тривалий час мав виключну унікальність для фестивалю. Поєднання християнських мотивів та середньовічних легенд у основі сюжету становить його сакральне наповнення, що за словами О. Лосєва сповнене «духовної та живильної любові» [40, с. 15], яка стає джерелом переродження для персонажів.

Твір був задуманий композитором ще 1845 року після прочитання поеми Вольфрама фон Ешенбаха «Парцифаль» (Parzifal), лібрето закінчене 19 квітня 1877 року, а оркестрова партитура у січні 1882 року. Перші покази відбулись 26 та 28 липня у Байройті. Згідно заповіту автора, наступні тридцять років твір мав виконуватись лише тут, що, врешті, не було цілком дотримано, адже фрагментами чи повністю він звучав у Мюнхені, Амстердамі, Нью-Йорку, Лондоні, Санкт-Петербурзі [196,с. 134]. Лібрето твору, як і музика, має складну композиційну будову та містить кілька сюжетних пластів: окрім поеми В. фон Ешенбаха використані тексти Святого Писання, відчутні впливи буддистської філософії. Остання інтегрувалася в твір через філософію А. Шопенгауера, погляди якого мали вплив на композитора в певні періоди його життя.

Як зазначає вітчизняна дослідниця О. Наумова, «Обмежившись у "Парсіфалі" п'ятьма головними дійовими особами (Парсіфаль, Кундрі, Амфортас, Клінгзор, Гурнеманц), Вагнер зумів філософськи осмислити кожну сюжетну лінію, виявивши глибинний взаємозв'язок всіх персонажів. Одночасно він сформував те, що становить позатекстовий простір драми. Таким шляхом було реалізовано здатність релігійного міфу до самопродовження»[42, с. 27], яке для людини, сформованої у християнській культурі, стає джерелом вживання у сюжет та співпереживання персонажам.

Майже релігіозне дійство, створене Р. Вагнером, відбувається навколо сакральних предметів християнства, що втрачені й існування без яких є стражданням для братства лицарів, та розгортається навколо ідеї спокути й переродження, що стають головними мотивами твору. Згідно твердження О. Лосєва, – «Якщо вже є жах буття, то вже тим самим очікується й непевно відчувається світ загального щастя й преображення цього страждаючого світу», – що врешті стається внаслідок перемоги Парсіфаля [38, с. 315]. Власне втрата Амфортасом Спису є втратою віри, відновити яку самостійно він не в силах, але це прагнення залишається та живе у колі братства.

Його ритуали, щораз повторювані але "пусті" за змістом через втрату реліквії та часткову зневіру, не дають лицарям духовної сили, яка має бути їх дороговказом на службі. Лише чиста людина, якою є Парсіфаль, може припинити їх безперервне пусте існування, страждання від безвихідного становища й відродження. Його поява передбачається Гурнеманцом, але не стає одкровенням, адже той не розуміє суті ритуалу.

М. Еліаде говорить про три рівні посвяти обряду ініціації: «священного, смерті та сексуальності», про які посвячуваний «дізнається, приймає та включає у структуру своєї нової особистості» [62,с. 117]. Парсіфаль не розуміє першого, переживає страждання перед другим та виходить чистим після третього. Згідно сюжету, він не осягнув ритуал, до того навіть зруйнувавши частину переконань ордену (вбивство лебедя), а отже не став одним із лицарів,

що врешті дозволить йому залишитись поза конвенційними правилами братства, розірвати догматичне слідування принципам й принести їм звільнення.

Дві інтерпретації тематики «Парсіфаля» Дітера Борхмейєра та Ульріке Кінцле мають різний фокус. Тоді як Д. Борхмейєр зосереджується на темі спокути, У. Кінцле пропонує оцінку твору в світлі філософії Шопенгауера. Обидва визнають християнський символізм, але пропонують різне обґрунтування. Д. Борхмейер стверджує, що в «Парсіфалі» головною темою є універсальне відновлення всіх речей і повернення природи до її «райської невинності» [102, с. 239]. Це відбувається, коли спис возз'єднується з чашею, а чари Клінгзора зникають назавжди. Дослідник стверджує, що погляд Р. Вагнера на «справжню релігію» передбачає «чисту форму» християнства, яке є ідентичним «етичному ядру буддизму» [102, с. 147].

Інтерпретація У. Кінцле трактує «Парсіфаль» в контексті дискусії між Р. Вагнером і Ф. Ніцше, у світлі їхніх реакцій на філософію Шопенгауера. Дослідниця розглядає питання про те, чи є «Парсіфаль» християнським твором, наголошує на баченні Р. Вагнером християнських вчень як метафоричного вираження світогляду, що близьке до позиції А. Шопенгауера про те, що релігія, як і мистецтво, є «алегорією філософії» [167, с. 114]. У. Кінцле резюмує, що релігійний символізм у «Парсіфалі» стоїть поза християнською традицією, що «християнство Вагнера є атеїстичним», оскільки воно виключає «існування Бога» [167, с. 115], але не вищої сили чи сутності. В більш пізніх роботах дослідниця формулює визначення тематизму «Парсіфаля» як «драма про Христа» (Christusdrama), та вагнерівський «містицизм без Бога» [168, с. 205; 229], [169, с. 130].

Ці сакральні мотиви, представлені у постановці Е.У. Лауфенберга (Uwe Eric Laufenberg) досить в традиційній манері, яка апелює саме до проблеми віри, але вже у сучасному світі. Здійснена в 2014–2016 роки, вона зачіпає проблеми агресії на релігійному ґрунті, які в той час мали місце у діях Ісламської Держави на Близькому Сході. Натяки на іслам в його крайніх

проявах містились насамперед в постаті Клінгзора, образ якого можна тлумачити в якості голови певної радикальної секти, та досить чіткого географічного показу місця дії та розташування Монсальвату, який за лібрето міститься на Піренейському півострові, а у постановці локалізується регіоном, що в минулому був колискою давніх цивілізацій.

Попередні Байройтські постановки, яких від 1882 року налічувалось сім, головним чином слідували авторському задуму. Другий «Парсіфаль» 1934 року Х. Тітьєна попри візуальну радикальність зберігав сакральність дії та релігійні мотиви, хоча й виражені менш рельєфно. Вистава 1937 року, створена у сценографії Віланда, була фактичним поверненням до першої постановки.

Революційний «Парсіфаль» 1951 року не мав візуалізації на рівні предметно-об'єктного наповнення, проте зберігав ідею боротьби та духовного зростання, реалізовану у схематичному виражені «Хреста Парсіфаля». Постановка Вольфганга 1975 року була замінена роботою Г. Фрідріха 1981 та повернена до виконання у 1989 році. Роботи К. Шлегензіфа (Christoph Schlingensief) 2004 року та Ш. Херхайма (Stefan Herheim) 2008 року стали більш радикальними стосовно трактування першооснови, що відповідало тенденціям театру.

Е.У. Лауфенберг, повертаючись до візуального наповнення, яке дає певну відсилку до першої постановки організацією простору, але без помпезності храмового оздоблення, апелює до циклічності та повторюваності сюжетів, які в історичному розвитку знов та знов повертаються, розуміючи під цим хрестові походи доби Середньовіччя та боротьбу з фундаменталістськими течіями ісламу сьогодення.

Гурнеманц розповідає лицарям історію реліквій, як вони були довірені їхньому братству і як Спис долі був втрачений. Лицарі являють собою групу осіб, вигляд яких викликає асоціації мешканців табору біженців або паломників, що зазнали труднощів. Вони знайшли свій прихисток у храмі, де пуста чаша виступає символом неповноти їх духовного плану в даний момент. Гурнеманц це «…єдиний герой, який не має особистої історії. В жодній з сцен

драми не йде мова про власні цілі або бажання Гурнеманца» [42, с. 105], хоча саме з його уст йде оповідь історії, яку винесено за сценічну дію.

Поява Парсіфаля та вбивство ним лебедя, розуміння Гурнеманцем його особи як такої, що здатна відродити братство, стимулюють скоріше проведення сцени таїнства. Воно вирішене у досить натуралізований спосіб, де зображаються страждання Амфортаса та їх пряме співставлення з розп'яттям Христа, що атребутоване стигматами та терновим вінцем. Кров з рани та причастя нею є ритуалом, сакральність якого не можна відокремити від християнської традиції, але у буквальному розумінні слів «Це кров моя».

Друга дія виражена простором з орієнталістичним мавританським декором, де у заручниках перебуває Амфортас. Клінгзор у спідниці, як підкреслення його вади, колікціонує хрести та розп'яття як фетиши, що предметно підкріплюють його неповноцінність, яка стала причиною його неприйняття до братства, чим лицарі створили собі супротивника. Постать Кундрі традиційно представлена та має бінарну структуру, вона то дикунка, то особистість, яка розкаюється за сказані Спасителю слова й має тепер страждати, але співпереживає Амфортасу: «Вона – привид, який постійно переслідує життя та живих, поки вона не належить ні життю, ні смерті. Вона постійно рухається між життям і смертю, між теперішнім і пам’яттю. Вона є частиною світу Грааля, але вона не належить до нього, вона допомагає їм, але вона також є їхньою загибеллю…» [213, с. 5–6].

Зустріч між Парсіфалем і Кундрі в II акті є поворотним пунктом драми. Це не просто прояв еротичної підступності, а «сцена кохання» з релігійним підтекстом [79, с. 176], де поява Амфортаса та його повторне падіння викликають боротьбу у свідомості Парсіфаля й розуміння ритуалу, свідком якого він став раніше. Він ламає вихоплений у Клінгзора спис, складаючи його у формі хреста, символ того, шо він переможений та того, що віднині реліквія не буде у руках нечистих у своїх помислах та діях. Його встановлення в III дії у храмі, який з часом почав руйнуватись та поростати рослинністю, є ствердженням перемоги над чарами. Тут знову присутні Біблійні мотиви, де

Кундрі асоційована з Марією Магдалиною, своїм волоссям утирає ноги Парсіфаля, цим самим остаточно спокутуючи свій гріх.

Врешті, відродження "світового порядку" з алюзіями на Едемський сад та символічне поховання атрибутів різних релігій є проголошенням необхідності відмови від фундаменталістських обмежень, що викликають ворожнечу та страждання, не відповідні суті світових вірувань.

Кардинально інакшою є нова цьогорічна Байройтська постановка «Парсіфаля» американського медіа-художника Джея Шейба (Jay Scheib), яка певними елементами реалізації перегукується із Віденською роботою Кирила Серебреннікова 2020 року, де "святкова сценічна містерія" за визначенням Р. Вагнера, десакралізується режисером та переходить у поле значень, які характеризують суспільні відносини сьогодення, показ груп, які опинилися поза суспільством та живуть за своїми правилами, мають внутрішню ієрархію, але все ж мріють про повернення до звичайного життя. Орден лицарів Святого Граалю перетворюється у такій інтерпретації на маргінальну соціальну групу, криза духовності якої це, за М. Бубером, «віддалення від сутності Духу» [11, с. 44].

Дж. Шейб використовує позачасовий простір, що важко ідентифікується з конкретним топосом та перегукується зі С. Кубриком через використання елементів сценографії, які можна співвіднести з фільмом «Космічна одіссея». Його герої існують у цьому світі, межі якого не можливо визначити. Страждання тут викликане Граалем, що представлений чорним кристалом, який в кінці буде розбитий Парсіфалем. Клінгзор існує як сфера, що протиставлена лицарям на рівні самоусвідомлення, агресія якої є радше самостверджувальною.

Елементом, який абсолютно новий для Байройтського фестивалю, є використання режисером доповненої реальності[64], що при залученні

[64] Допо́внена реа́льність (англ. augmented reality, AR) — термін, що позначає всі проєкти, спрямовані на доповнення реальності будь-якими віртуальними елементами. Доповнена реальність — складова частина змішаної реальності (англ. mixed reality), в яку також входить «доповнена віртуальність» (коли реальні об'єкти інтегруються у віртуальне середовище).

відповідного обладнання (спеціальних окулярів) дозволяє додавати до сценографії рухливі об'єкти, які слугують додатковим виражальним джерелом дизайну сценічного середовища. Цей технологічний принцип став певним вираженням тих ідей Р. Вагнера щодо створення сценічної ілюзії, які композитор намагався втілити на першому фестивалі засобами сценічної машинерії, парових машин та оптичної перспективи, що розглянуті у дослідженнях Г. Кройцер та наведені у першому розділі даної роботи.

Практичне втілення Дж. Шейбом свого задуму було лише частковим, адже акціонери фестивалю відмовились фінансувати цю ініціативу, а виділені кошти покрили витрати лише на 330 місць зали, які й були обладнані цією апаратурою. Подібне розширення реальності дії технічними засобами мало місце у розглянутому нижче спектаклі «Тангойзеру», де результат досягався поєднанням кіно, проекції та їх інтеграції до сценічної дії, реалізація якої в межах сцени містила односчане поєднання названих компонентів.

3.4.2«Тангойзер» Тобіаса Кратцера

Оперу «Тангойзер» Р. Вагнер написав 1845 року й її одразу було поставлено в Королівській опері Дрездену. Композитор особисто брав участь у постановці як диригент і режисер, але його не задовольнив результат [7], адже його вимоги щодо постановки вже не відповідали традиції, у якій працювали виконавці, а застарілі технічні засоби не давали можливості втілити авторський задум. Труднощі для виконавців становила й композиційна будова твору, що має досить тривалі статичні сцени, позбавлені динамічної дії. У одній з публіцистичних праць пізнього періоду Вагнер зізнавався, що твір не був жодного разу виконаний цілісно, а «виконані лише окремі фрагменти партитури…»[12, с. 619]. Згодом митець підготував нову редакцію «Тангойзера» для постановки в Парижі 1861 року, але цей до певної міри компромісний варіант, що мав відповідати традиціям паризької опери, теж не вдовольнив його, а постановка зазнала гучного провалу. Дві інші редакції

(Мюнхенська 1867 та Віденська 1875) мають незначні купюри між увертюрою та першою сценою й повернення фрагментів, виключених у Паризькій редакції.

«Тангойзер» – п’ята опера композитора, уже містить ознаки, що характеризують вагнерівські принципи роботи: поєднання історичних і міфологічних сюжетів, вільно трактованих та інтегрованих між собою, елементи лейтмотивної системи (яка повністю сформується в більш пізніх творах), відхід від канонічних форм оперного жанру та робота з матеріалом згідно з власним баченням драматургічної структури. Він використав історичних персонажів і міфологічну лінію, представлену античним персонажем – богинею кохання Венерою. Це дозволило створити протиставлення світів Вартбурга й Венусберга[65]. Не відомо чи вкладав Р. Вагнер в оперу автобіографічні смисли, але такої "сповіді митця" важко не помітити через подібність постатей Тангойзера і самого композитора, який після першого Паризького періоду врешті знайшов посаду, яка гарантувала стабільність та можливість виконання творів.

Цей твір у репертуар Байройтського фестивалю був введений 1891 року Козімою Вагнер, що спричинило того часу скандал. Диригував твором Ф. Моттль, який керував цією виставою і на наступному фестивалі. Дана постановка (з незначними змінами) була повторно включена у фестивальні програми ще двічі: у 1894 році під керівництвом Р. Штрауса та 1904 року, коли за диригентським пультом стояв син композитора Зігфрид Вагнер.

Друга фестивальна постановка мала місце лише 1930 року, здійснена Зігфрідом під орудою А. Тосканіні, була знята через два роки. Третя та наступні інсценізації відбувались вже в часи «Нового Байройту». Першим повоєнним «Тангойзером» став спектакль Віланда Вагнера 1954 року.

Авторами дев’ятої за порядком Байройтської постановки 2019 року стали режисер Тобіас Кратцер (Tobias Kratzer), художник сценографії та костюмів Райнер Зеллмайер (Rainer Sellmaier) та відео-дизайнер Мануель Браун (Manuel

[65] Конфлікт між язичницьким світом Венери і християнським світом, жертовність і перемога молитви над прокляттям та гріхом у майбутньому будуть розвинені в «Парсіфалі».

Braun). Диригентом-постановником виступив Крістіан Тілеман, але прем'єрою та іншими спектаклями (за деяким виключенням) диригував Валерій Гергієв, який дебютував у Байройті в цей фестивальной рік. На цей раз автори вистави зупинилися на першій дрезденській редакції твору.

Концепція, вкладена постановниками в новий спектакль, істотно відрізняється від традиційних трактувань образів твору та кардинально відмінна від інших інтерпретацій, які мають елементи сакральності дії чи її психологізму в основі постановки[66]. Акцент зміщений на репрезентацію вільного бачення життя та мистецької свободи, яка викликає непорозуміння та стимулює конфлікт між нею та традицією.

Девізом нової постановки у Байройті було обрано цитату з публіцистики Р. Вагнера «Свобода в бажанні, Свобода в дії, Свобода в насолоді», яка стала плакатним гаслом Венери та її компаньйонів. Вислів буквально був інтегрований до сценічної дії через використання та обігрування його "світом Венери", виражає бунтівне мистецьке начало. Міфічно-язичницький за лібрето, Венусберг трактований у вистави як група представників концептуальних течій сучасного мистецтва. Другий – консервативно-традиційний, є таким за лібрето й не змінює конотацій в даній сценічній версії. Сам вислів "Вартбурзьке суспільство" у Німеччині є ідіоматичним, тож задля створення нового забарвлення драматургічного конфлікту режисер працював саме над образами Венери – «Я вважаю, що важливо додати новий елемент до спектру, створеного цими попередніми виставами,… майже кожна з вистав була зосереджена на сексуальному дискурсі в репрезентації Венери в тій чи іншій формі…»[247, с. 18].

[66] Це вистава Р. Кастеллуччі 2017 року, здійснена за другою, паризькою редакцією, що стала чи не головною подією на Мюнхенському оперному фестивалі та змінила в репертуарі театру роботу Девіда Олдена (David Alden) 2001 року, чий «Тангойзер» також мав цікаві режисерські знахідки. Попередня Байройтська робота С. Баумгартена (2011) своїм вирішенням апелює скоріше до спектаклів 1980-х років фестивалю.

Слід зазначити, що подібний підхід до трактовок її образу, коли еротичність замінена іншими візуальними складовими, вже застосовувався поза Байройтом раніше. Прикладами можуть стати постановка 2008 року на Баден-Баденському фестивалі [6] та у Баварській державній опері 2017 року, де режисер застосовує гіпертілесність, яку отримує Венера. Її зображено як надзвичайно розпливчату масу, яку вже не можна назвати тілом, воно оточене окремими шматками такої ж субстанції, що пульсують, але не мають визначеної форми [23].

Задля надання динамізму та нових значень експозиційних сцен у гроті Венери постановниками вводяться додаткові персонажі. Серед них один має літературне походження – це карлик Оскар Мацерат з роману Гюнтера Грасса «Бляшаний барабан». Інша особа – британо-нігерійський драг-художник Le Gateau Chocolat – кремезний чорношкірий чоловік у вульгарно-зухвалих жіночих костюмах та макіяжі.

Сама ж Венера являє собою емансиповану жінку з різкими рухами, поведінкою, що майже позбавлена жіночності, яке додатково підкреслюється манірним кокетуванням Le Gateau Chocolat. Такий підбір персонажів створює не тільки семантичні зв'язки з культурою Німеччини післявоєнного часу (Оскар Мацерат) та сучасної над-толерантності (Le Gateau Chocolat), але й дозволяє візуалізувати Венусберг через персонажів, що до кінця твору не зникатимуть з поля зору глядачів. Ґрунтовну аргументацію такого підходу дають самі постановники, через діалог опублікований у програмному буклеті. Мануель Браун: «Я думаю, що кожен знайде своє пояснення та назве це іншим ім'ям. Ключове слово, це "панк", це агресивне відчуження від гегемонії домінуючої системи. Їх кредо "Мій образ життя відрізняється від вашого. Ми не хочемо бути частиною вашої системи. Нас не цікавить ваша концепція мистецтва та культури, ми створили власну"»; Райнер Зеллмайер: «Для мене важливо, щоб ця група, котру ми бачимо на сцені, майже не вписувалась в певну категорію. Я хотів би, щоб наше зображення цих людей давало декілька точок зору для інтерпретації. Ми спираємось на доволі широкий спектр джерел, коли

концептуалізуємо цю групу. Автомобіль, наприклад, є прямим посиланням на один з перформансів Марини Абрамович, коли вона та Улай об'їхали весь світ на Citroen»[67]; Тобіас Кратцер: «Ми зустрічаємось з Тангойзером не в стилізованому палаці сераль.... Тангойзер з'являється у Вартбурзі з відчуттям інакшості, являючи собою джерело порушення табу. Але він все ж лишається білим гетеросексуальним чоловіком... Це, в якійсь мірі, протистоїть абсолютній інакшості персонажів з царства Венери, чия комплекція, стать та колір шкіри автоматично виключають їх з нормативного суспільства» [247, с. 22–23].

Дії у межах замкненого середовища, яким звичайно виступав грот Венери, набувають незвичної динаміки та у подальшому більш активно вплітаються у ціле полотно твору. Важливо, що цей динамізм заданий із самого початку і включає вже увертюру – тривалий музичний вступ до І-го акту візуалізований фільмом, де виникають пейзажі долини Вартбурга, а потім простежується рух по довгим шляхам фургону Citroen, в якому їдуть Венера та її супутники разом з Тангойзером. Увертюра містить звуковий мотив ходи пілігримів, які не представлені візуально наприкінці І та у ІІІ акті. Зміна фільму сценічною дією та їх поєднання у реальному часі становить частину драматургії спектаклю, надає сюжету просторовості, в якій глядач опиняється буквально. Проекція фільму переплітається із зйомками зі сцени в реальному часі та виведенням зображення на напівпрозору кулісу. Цей прийом створює поєднання, коли глядач бачить автомобіль на сцені, виконавців всередині нього, а на проектованому зображенні – крупні плани виконавців. Так створюється подвійна лінія розвитку драматургії одночасно у різних ракурсах.

Такий приклад використання медіа-технологій є вдалою демонстрацією можливостей їх застосування для підсилення у глядача емоційного сприйняття вистави. Іншим аспектом такої роботи з медіа-складовими має бути їх обумовленість. Кінознавець Б. Балаш вважав зафільмований оперний спектакль екранізацією, а кінооперою називав жанр екранного музичного театру, який

[67] Художники перформери Марина Абрамович та Улай. Мова йде про один з їх перформансів.

більше за інші пов'язаний із оперними традиціями [8]. В даному разі відбулось поєднання цих різновидів відео-втілення спектаклю, який окрім структурної наявності фільму в собі містить сценічну зйомку у реальному часі. Ці елементи жодним чином не суперечать один одному та сценічному розвитку дії.

Дослідниця музики та кінематографу З. Лісса спиралася на твердження про антагонізм між оперною умовністю та «реалістичним» світом кіно, а також не відповідністю темпоритму цих мистецтв, де структурні елементи опери «гальмують "рух" кадру і тим самим уповільнюють розвиток дії» [36, с. 495]. В даному випадку весь спектакль орієнтований на динамічне розгортання засобами кінематографу та локальному протиставленню його сценічній дії.

Як стверджуває театрознавець А. Аронсон, «такі проекції та рухомі зображення спираються на принципово інший словник, ніж словник сцени», настільки, що «розміщення такої кіно- та відео технології на сцені рівнозначне продовженню розмови двома мовами» [72, с. 86–87]. З ним вступають у дискусію інші дослідники театру XIX століття. Згідно думок Г. Кройцер, специфічною й сприятливою умовою для опери, була неоднорідність медій, що наявні навіть на суто візуальному театральному рівні. Тривимірність є даністю на сцені, а проблема полягала у вдалому поєднанні сцени та декорації в єдину перспективу, створюючи таким чином загальну ілюзію. Якщо А. Аронсон переймається, що включення медіа-технологій можуть порушити просторовий комплекс сцени, «для Вагнера було важливим співпадіння усіх сценічних елементів у єдине візуальне поле» [177, с. 12–21]. Постановка, де сценічний екран виступає частиною інсценування, тобто мислиться як невід'ємний елемент візуального ряду спектаклю, цілком відповідає вагнерівському баченню, якого він прагнув досягти у Фестшпільхаузі.

Т. Кратцер вирішує сценічне повернення Тангойзера до Вартбургу як повернення до Фестшпільхаузу, де героя твору зустрічають колеги міннезінгери –співаки, виконавці партій в опері «Тангойзер», що зібралися біля входу у театр і готуються до участі у сценічній дії. Вони запрошують головного героя приєднатися до їхньої компанії. Хор пілігримів у виставі – це

фестивальна публіка, яка здійснює своє паломництво до вагнерівського Байройту як сучасної мистецької святині. Їх урочистий гімн звучить, коли вони прямують до Фестшпільхаузу, тримаючи у руках програмки вистави «Тангойзер».

По завершенні І акту відбувається ще більше порушення театральних умовностей. Зближення публіки з неформальним світом Венери продовжується і в антракті. Дуальна природа спектаклю – традиційна вистава та фільм, отримує таким чином ще й третю складову – концерт на галявині біля Фестшпільхауза, де компанія на чолі з Венерою, зійшовши з екрану, стає частиною оточуючої дійсності, тобто відбувається зрежисований хеппенінг.

Динамічний фільм-вступ та перший акт протиставляються статичному другому. В ньому зала змагання Вартбурга витримана в історичному стилі, для утвердження німецької ідіоми "Вартбурзьке суспільство". Разом з тим, воно контрастує з "реальним" світом справжнього автомобіля, дерев та звалища металобрухту третього акту. Історичність другого акту одразу виявляється лише частиною сценічного середовища. Картина співацького турніру у Вартбурзькому замку буквально придавлена величезним проекційним екраном згори, на якому ми бачимо реальність, приховану за фасадом романтизованого квазі-історичного простору – залаштункова історія в чорно-білому варіанті, де Венера та її супутники штурмують Фестшпільхауз. Камера дозволяє зазирнути в паралельне основній дії театральне існування за сценою. Закулісна зйомка – теж гра, частина полотна твору, але задум режисера полягає у тому, що театральна вистава і її прихований залаштунковий план існують у спільному вимірі. Глядач бачить одночасно розгортання художнього сюжетно-образного ряду і спостерігає позахудожню реальність, показ якої до певного моменту не порушує заданої театральної умовності оперної дії та врешті проникає на сцену.

Поява персонажів Венусбергу серед вартбурзького суспільства викликає на екрані показ тих дій, що мають зупинити їх посягання на традицію. Вони вирішені тим самим чином, що й проникнення Венери на сцену. Третій акт – тривала розв'язка, яка має сценічне втілення, що після зіткнення експонує

зруйнованим не тільки сферу Вартбургу, але й Венусбергу. Образи пілігримів, які, за сюжетом, повертаються з Риму, вирішені постановниками у дусі актуальної для сьогодення теми руйнації захищеного світу власних домівок і осель, яка змушує тисячі людей ставати біженцями, зрушуватися з місць і ставати бездомними подорожніми.

«Ми сприймаємо паломників по-різному, в залежності від контексту: ми не бачимо, щоб вони з'являлись як одні й ті самі персонажі. Так, в першому акті їх зображення анахронічне – як група людей, яка все ж замінила релігію в її традиційному розумінні на мистецьку релігію-вагнеріанство. В третьому акті паломники є біженцями, їх релігією стає пошук місця для себе…» [,70][68]. Вони не йдуть з Риму, а змушено полишили те, що було їхнім Римом. Сміливе використання знаків сучасної культури роблять запропоновану інтерпретацію твору заявкою на сучасне розуміння функціонування усталених культурних нормативів та конфліктного зіткнення старих і нових ідеалів, глобального простору та суспільства, яке живе одночасно в кількох світоглядних парадигмах, що поєднані між собою та становлять сучасну буттєву та мистецьку реальність.

Висновки до Розділу 3.

Історія Байройтського фестивалю у XX столітті видалась драматичною та тісно вплетеною в політичні процеси Німеччини. Перша половина століття та мистецька діяльність керівників фестивалю була орієнтована на слідування зразкам перших прижиттєвих авторських постановок, збереженні традиції. З кінця 20-х років Байройт все більше опиняється втягнутим до нацистської ідеології. Незважаючи на такий стан речей, мистецтво все ще лишалось максимально відокремленим.

У перші повоєнні роки складалось враження, що сприйняття музики Р. Вагнера доволі довго буде супроводжувати нав’язаний їй "ідеологічний

[68] Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Programmheft 1/ 2019 der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser". Bayreuther Festspiel GmbH, Festspielhügel 1–3, 95445 Bayreuth.

шлейф", опери не будуть виконуватись з тією ж частотою, що була раніше, не викликатимуть зацікавленості глядачів. Тимчасово зниклі з багатьох оперних афіш, твори Вагнера поступово відновлювались у репертуарі провідних оперних театрів світу, ставали маркером художнього рівня театру та майстерності виконавців. Сміливі режисерські інтерпретації, які від 1970-х років стали домінуючою тенденцією у оперному театрі, допомагали переосмисленню змісту вагнерівського доробку та новому погляду на вкладені в його твори глибинні смисли.

Збереження мистецького спадку Р. Вагнера та заснованого ним фестивалю після поразки націонал-соціалістів виявилось можливим через призначення не заплямованих у політичній діяльності онуків композитора Віланда та Вольфганга Вагнерів на посаду керівників підприємства. Оновлений фестиваль став абсолютно не схожим на довоєнний за мистецькою політикою, що дозволило йому стати одним із найінноваційніших центрів оперного мистецтва того часу, а унікальність інституції сприяла швидкому поверненню глядачів.

Поновлення діяльності у 1951 році абсолютно новим прочитанням «Парсіфаля», де основним виражальним засобом стали музика та світлове оформлення, шокувало відвідувачів своїм кардинальним та революційним вирішенням. Цей постановочний стиль стане визначальним для подальших робіт Віланда та Вольфганга, який слідував за братом у мистецькому підході до реалізації творів. Відсутність візуальних образів, які могли б конкретизувати дію та створити відсил до певного середовища чи часу дозволяли уникнути порівняння з минулим та апелювати до нещодавніх історичних подій, які спричинили руйнування та загибелі незліченної кількості людей.

Зі смертю Віланда цей підхід до матеріалу став змінюватись. Вольфганг поступово відходив від нього та вдавався до більш конкретних, але все ще загальних візуальних образів спектаклю, вводив елементи декорацій, які не мали місця від 1951 року. Його концепцією стала відмова від монополії членів родини на здійснення постановок. Запрошувані ним режисери створювали

спектаклі, де кожен мав індивідуальне вирішення, що збагатило наповнення фестивальних постановок та сприяло залученню ширшого кола відвідувачів.

Зміна Вольфгангом постановочної традиції та залучення інших митців дозволила також уникнути анахронізації постановочного стилю, яка відбулась у роки управління перших спадкоємців композитора, а також певного "мистецького вигорання", тенденції до якого намітились у роботах Віланда. Під цим поняттям ми розуміємо обмеженість постановочних засобів, якими він користувався та неможливість тривалого їх поєднання без повторення виражального елементу вистав. Свідченням цього є звернення у його пізніх постановках до більшої кількості сценографічних елементів, використання їх текстур та поєднань, чого не було у його роботах в перші роки «Нового Байройту», де переважно ефектами освітлення, площин та обмежених у кількості об’ємно-пластичних елементів символічних декорацій Віланд створював розвиток драматургії твору й образного змісту.

В спектаклях Байройтського фестивалю загострились політичні підтексти, які увійшли до тематики режисерів з середини 1970-х років, головним чином як результат здійсненої П. Шеро та П. Булезом постановки «Персня нібелунга» у рік століття фестивалю. Вона спричинила скандал, а пізніше була визнаною як одна з найбільш визначних робіт фестивалю, отримавши назву «Перстень століття».

Останнім часом режисери вдаються до все більшої трансформації образів та тем творів, поринають у більш тонкі іронічні посилання на політичні теми, а пальму першості перехопили актуальні для сучасного суспільства теми рівності і соціальної взаємодії, які по-різному трактуються постановниками. Масштабність і багатоплановість вагнерівської спадщини прекрасно дозволяє знаходити лінії зіткнення з гострими питаннями нового історичного часу.

«Сценічні скандали, такі як "Майстерзінгер без Нюрнберга" Віланда Вагнера (1956), "Тангойзер" Гьотца Фрідріха (1972) або "Перстень" Патріса Шеро (1976), завжди виникали через переплетення знайомої музики та розчарування в сценічних очікуваннях. Сцена, здавалося, оберталася проти

нібито фіксованого значення музики. Та сама сцена могла потім мутувати в норму, породжуючи очікування з пам’яті. Найпізніше до 1990-х років процес просунувся до такого стану, коли вважався скандалом, якщо сценічні очікування не виправдалися. Порушення норми стало нормою через постійну динаміку» [200, с. 280–281].

ВИСНОВКИ

Дослідження історії виникнення та функціонування Байройтського фестивалю, заснованого 1876 року композитором Ріхардом Вагнером, є спробою виробити комплексне уявлення та бачення цієї мистецької інституції, що стала унікальним явищем в історії музичного мистецтва, яка недостатньо досліджена в українській музикознавчій науці. Ідеї Р. Вагнера щодо реформування мистецтва викликали необхідність віднайти нові засоби сценічного вираження музичної драми, яку композитор розробляв протягом більшої частини свого життя, стали приводом до будівництва Фестшпільхуазу. Музикознавці приділяють досить мало уваги фестивалю, хоча він є невід'ємною частиною мистецького спадку композитора та одночасно засобом втілення його ідей. Дослідження покликане заповнити прогалини, які наявні у вагнерознавстві України та створити джерельну базу для майбутніх наукових розвідок з цього питання, яке досить багатогранне та містить в собі великий масив не тільки музичних, але й суміжних тем для пошуків. В результаті даного дослідження було сформовано наступні узагальнення та висновки.

Досліджено передумови організації фестивалю, що вплинули на Р. Вагнера та викликали у нього ідеї реформування сучасного йому мистецтва й створення музичної драми, теорію якої він виклав у публіцистиці кінця1840-х– початку 1850-х років. Його теоретичні роботи містять керівництво до практичної реалізації задуму, який він втілив у Байройтському фестивалі. Теоретичні роботи композитора ґрунтувались на досвіді, здобутому ним з молодих років, коли він працював у різних провінційних театрах німецьких держав. Розуміючи причини низького мистецького рівня більшості колективів, коли, на думку Р. Вагнера, сучасне йому мистецтво перетворилось на розвагу, він ставить собі за мету здійснити реформу, створити нові принципи організації театру, орієнтиром до якого композитор вбачав античну драму.

Розглянуто практичні дії, вжиті композитором з метою реалізації свого задуму щодо постановки власних творів, які були втілені у спеціально побудованому театрі Фестшпільхауз, його архітектурні особливості.

В дослідженні визначено основні етапи підготовки фестивалю, описані перепони, що виникали на шляху до її завершення та початку мистецької діяльності. Важливими елементами у реалізації задуму були відносини композитора та короля Баварії Людвіга II, який був захоплений вагнерівською музикою, підтримував ідеї митця та надавав йому фінансову допомогу, без якої втілення задуму було неможливим. Робота над постановкою творів та підготовка їх виконання відбувалась у відповідності до режисерських принципів роботи того часу, що активно розвивались у XIX столітті, власному практичному досвіді реалізації творів та застосуванню нових засобів театральної машинерії. Вагнерівський режисерський метод вимагав від виконавця глибокого драматизму гри, здатності на новому рівні взаємодіяти з музичною складовою вистави, запропонованим оформленням сцени та сценічними засобами. Втім, принципи сценічного оформлення та максимальна його деталізація створювали надлишок декорацій та бутафорії, а сцена виглядала переобтяженою предметністю. Ці особливості в майбутньому будуть джерелом критики постановочного стилю Байройтського фестивалю та стимулюють появу нових революційних думок стосовно оформлення спектаклів та сценографічних прийомів.

Проведення перших фестивалів 1876 та 1882 років викликали фурор та створили неймовірний ажіотаж. Представлені вистави «Перстень нібелунга» на першому фестивалі та «Парсіфаль» на другому, викликали критику та захоплення публіки й громадськості. Саме ці події заклали підвалини до продовження фестивальної діяльності.

Окреслено історичні періоди, які виникли на фестивалі після смерті композитора та були зумовлені насамперед постаттю його керівника, мистецькими переконаннями щодо втілення вистав та викликаних історичними умовами особливостей функціонування фестивалю. Так, за перших нащадків

фестивальна діяльність продовжувалась у тому вигляді, який вона мала за Р. Вагнера. Визначено, що вдова композитора Козіма ставила собі за мету максимальне збереження особливостей вагнерівських прижиттєвих постановок та створення нових, орієнтуючись на вироблену традицію.

Досліджено умови формування навколо Байройта та вілли Ванфрід за періоду управління Козіми, кола політично-ангажованих собистостей, що сповідували націоналістичні та расові теорії. Свою ідеологію вони зводили до Р. Вагнера та його дискусійних літературних робіт. Вплив цього гуртка поступово зростав та став асоціюватись із фестивалем. В наступні роки їх переконання стануть частиною державної політики та негативно вплинуть на фестиваль та його сприйняття в майбутньому.

Визначено, що в цей час відбувається стрімкий зліт запитів на музику Р. Ванера по всьому світу. Ще за його життя та мистецького управління у Байройті сформувалась виконавська традиція, представники якої стали визначними інтерпретаторами вагнерівського доробку на рубежі століть. Диригенти вагнерівської школи відіграли надзвичайно важливу роль у популяризації його творів, їх появи у репертуарі найкращих театрів та виникнення запитів на них серед публіки.

Розглянуто період управління Зігфріда Вагнера, який був останнім етапом слідуванню постановочній традиції. Він припадає на І Світову війну, наслідки якої спричинили припинення фестивальної діяльності на десять років. Відновлення роботи 1924 року стало періодом його поступового осучаснення, застосування нових постановочних та декораційних засобів, часткової модернізації машинерії та початок втілення елементів реформаторських ідей А. Аппіа, залучення та збільшення ролі світла у виставі.

Дана характеристика функціонуванню фестивалю при керівництві дружини Зігфріда Вініфред Вагнер, яка взяла управління зі смертю свого чоловіка. Це був час націонал-соціалістичної диктатури. Державна система контролювала усі аспекти життя, а особливо активно втручалась у питання мистецтва, яке слугувало ідеології. У театрів та концертних організацій не було

можливості вільного вибору репертуару, права запрошувати виконавців, вести адміністративну роботу. Враховуючи такі обставини, можна особливо оцінити заслугу Вініфред Вагнер у збереженні фестивалю, який до певної міри залишався приватною справою сім'ї. Завдяки ній був створений дослідницький центр та архів, що й на сьогодні є чи не головною інституцією, яка займається вивченням та систематизацією вагнерівської спадщини.

Описано умови повоєнного відродження фестивалю, який отримав нову мистецьку політику, стилістичне вирішення вистав, через що за ним закріпилась назва «Новий Байройт».

Охарактеризовано поновлення діяльності фестивалю у 1951 році з абсолютно новим прочитанням «Парсіфаля», де основним виражальним засобом стали музика та світлове оформлення, що шокувало відвідувачів своїм кардинальним та революційним вирішенням. Цей постановочний стиль стане визначальним для подальших робіт Віланда та Вольфганга, який слідував за братом у мистецькому підході до реалізації творів. Відсутність візуальних образів, які могли б конкретизувати дію та створити відсил до певного середовища чи часу, дозволяли уникнути порівняння з минулим та апелювати до нещодавніх історичних подій, які спричинили руйнування та загибелі незліченної кількості людей. Зі смертю Віланда цей підхід до матеріалу став змінюватись. Вольфганг поступово відходив від нього та вдавався до більш конкретних, але все ще загальних візуальних образів спектаклю, вводив елементи декорацій. Наступна зміна Вольфгангом постановочної традиції та залучення інших митців дозволила також уникнути анахронізації постановочного стилю, яка відбулась у роки управління перших спадкоємців композитора.

Проілюстровано, що з часом в спектаклях Байройтського фестивалю загострились політичні підтексти, які увійшли до тематики режисерів з середини 1970-х років, головним чином як результат здійсненої П. Шеро та П. Булезом постановки «Персня нібелунга» у рік століття фестивалю. Вона спричинила скандал, а пізніше була визнаною як одна з найбільш передових

робіт фестивалю, отримавши назву «Перстень століття». Останнім часом режисери вдаються до все більшої трансформації образів та тем творів, поринають у більш тонкі іронічні посилання на політичні теми, а пальму першості перехопили актуальні для сучасного суспільства теми рівності і соціальної взаємодії, які по-різному трактуються постановниками. Масштабність і багатоплановість вагнерівської спадщини прекрасно дозволяє знаходити лінії зіткнення з гострими питаннями нового історичного часу.

Вперше у вітчизняному музикознавстві Байройтський фестиваль досліджений від передумов його реалізації з точки зору поглядів композитора та ідей щодо втілення задуму, особливостей їх практичної реалізації при роботі над організацією фестивалю. Представлене дисертаційне дослідження є першою спробою вивчення в українському музикознавстві Байройтського фестивалю у комплексному підході до його розвитку у перспективі історичних змін, що включає розгляд стилістичного вирішення вистав, їх наповнення відповідно до часу та особливості функціонування фестивалю в різні періоди його історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аппиа А. Постановка Вагнеровской драмы //Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия. Санкт-Петербург: Чистый лист, 2004. С. 102–105
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. Москва: Наука, 1978. 231 с.
3. Бабий О.П. Идея Gesamtkunstwerk в контексте читательских интересов Р. Вагнера // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 22 (II) : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. С. 70–82
4. Бабий О.П. Вагнер — редактор и исполнитель: в поисках первичного содержания увертюры Глюка к «Ифигении в Авлиде» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 35 : Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози: зб. наук. пр. Харків : Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2012. С. 200–211.
5. Бабий О.П. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2012. Вип. 36. С. 112–120.
6. Бабій О.П. Опера «Тангейзера» Ріхарда Вагнера і режисерські шукання другої половини XX – початку XXI століть // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2012. №3. С. 68–75
7. Бабій О. П. Прем’єрний показ «Тангейзера» Ріхарда Вагнера у Дрезденській королівській опері // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2013. №2. С. 10–16.

8. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства / Пер. с нем. М. П. Брандес. Москва: Прогресс, 1968. 328 с.
9. Бенуа А. Мои воспоминания. Т.1. Кн. I – III. Москва: Наука, 1980. 711 с.
10. Бобылева А.Л. Театральная утопия А.Аппиа // Аппиа А. Живое искусство. Сб.статей. Москва: ГИТИС, 1993. С. 9-30.
11. Бубер М. Два образа веры. Москва: Республика, 1995. 464 с.
12. Вагнер Р. Избранные работы / пер. с нем., сост. и коммент. И. Барсовой и С. Ошерова; редкол.: М. Овсянников (пред.) и др.; вступ. ст. А. Лосева. Москва: Искусство, 1978. 695 с.
13. Вагнер Р. Моя жизнь/ В 2 т. Т. 1 / Москва: ООО «Издательство АСТ», 2003. 560 с.
14. Вагнер Р. Моя жизнь / В 2 т. Т. 2 / Москва: ООО «Издательство АСТ», 2003. 592 с.
15. Вагнер Р. Обращение к друзьям // Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. IV. Москва: Издательство "Грядущий день", 1911. 553 с.
16. Веремйова М. М. Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний Gesamtkunstwerk: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
17. Владімірова Н.В. Діалог двох партитур: Р. Вагнер – А. Аппіа // Українська книга про Ріхарда Ваґнера / за заг. наук. ред. докт. Мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 319–328
18. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера-три мира / Пер с нем. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 637 с.
19. Гончар О. Ю. Байройтський фестиваль 2019: прем’єра «Тангойзера» // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журн. Київ, 2020. №16. С. 129–136.

20. Гончар О. Ю. Київські маршрути творів Ріхарда Ваґнера // Українська книга про Ріхарда Ваґнера / за заг. наук. ред. докт. Мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 42–68.
21. Гончар О. Ю. Музична драма Р. Вагнера «Парсіфаль» у режисерському прочитанні Кирила Серебреннікова // Музичне мистецтво і культура. Вип.33 (2). Одеса, 2022. С. 210–222.
22. Гончар О. Ю. «Новий Байройт» – відродження вагнерівського фестивалю: передумови, персоналії // Музичне мистецтво і культура. Вип.32 (1). Одеса, 2021. С. 106–121.
23. Гончар О. Ю. Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 131: Музична інтерпретація: теоретичний та виконавський дискурс: зб. ст. і матеріалів. Київ, 2021. С. 137–153.
24. Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. Москва: Наука, 1999. 150 с.
25. Забара М. В. “Лейпцизька традиція” у європейській музичній освіті середини XIX – початку XX століття (на прикладі Київської піаністичної школи): дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 248 с.
26. Зубко М. В. Історія Вагнерівського фестивалю у Байройті: епоха Зігфріда Вагнера : наук. робота … магістра муз. мист / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2014. 100 с.
27. История западноевропейского театра в 8 томах. Т.4 / под.ред. Г.Бояджиева. Москва: Наука, 1964. 668 с.
28. Іванова І. Жанрова поетика «Парсіфаля» Р. Вагнера в контексті ідеї Gesamtkunstwerk // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021. Вип. XXIV. С. 7–36

29.Клековкін О. Ю. Mise en scene: Ідеї. Концепціії. Напрями / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Видавництво «Фенікс», 2017. 800 с.

30.Клековкін О. Навколо Аристотеля: Історико-етимологічний конспект з архітектури драми / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Вид. 2-е, доп. Київ: Арт Економі, 2015. 192 с.

31.Клековкін О. THEATRICA : Лексикон / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Видавництво «Фенікс», 2012. 800 с.

32.Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства : Подорожній щоденник / Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. — Київ: Видавництво «Фенікс», 2013. 432 с.

33.Климов П. Рихард Вагнер и Павел Жуковский (К истории первой постановки «Парсифаля» в 1882 году) / Рихард Вагнер и Россия / ред. Э. Махрова и П. Рюдигер. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2001. URL: http://wagner.su/book/export/html/24. (Дата звернення: 14.07.2020).

34.Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера / Предисл. и коммент. М. Этингера. Москва: Музыка, 1975. 551 с. : нот. ил.

35.Левчук Л.Т. Естетика. Київ: Центр учбової літератури, 2019. 520 с.

36.Лисса З. Эстетика киномузыки / Пер. с нем. А. Зелениной. Москва: Музыка, 1970. 495 с.

37.Листанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. Москва: Алгоритм, 1997. 479 с.

38.Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. 940 с.

39.Лосев А. История античной эстетики / В 8 т. Т. I. Ранняя классика. Москва: Высшая школа; АСТ, 1963, 2000. 443 с.

40.Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы / Пер. с нем. Москва: Искусство, 1978. С. 7–48.

41.Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев: Типографія Клякса, 2012. 272 с.: ил.

42. Наумова Е.А. Мистериальный театр Рихарда Вагнера: «Парсифаль» и его сакральная драматургия / дисс…. канд. искусствовед. 17.00.01 / Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского. Киев, 2006. 180 с.
43. Пикон-Валлен Б. Рождение режиссуры: К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра / Proscaenium. Москва: Государственный институт искусствознания, 2010. № 1–2. С. 271–273.
44. Рощенко О.Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2006. 436 с.
45. Сердюк О.В. Харків'яни і вагнерівський фестиваль у Байройті: культурні зв'язки // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2018. №. 1 (38) с. 18–29
46. Українська книга про Ріхарда Ваґнера / за заг. наук. ред. докт. Мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. 400 с.
47. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
48. Холодова Л.К. Ріхард Вагнер: становлення митця у ранні роки творчості (1813–1839) :. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 196 с.
49. Чемберлен Х. С. Рихард Вагнер / Пер. с англ. и предисл. С. А. Никитина. СПб.: Владимир Даль, 2016. 583 с.
50. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев: Муз. Україна, 1986. 151 с.
51. Черкашина-Губаренко М.Р. Вагнерівський фестиваль у Байройті: сторінки історії // Аспекти історичного музикознавства Вип. VI: Музика і

театр в історичному часі і просторі: зб. наук. праць. Харків: ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2013. С. 226–244.

52. Черкашина-Губаренко, М. Р. Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2018. № 1 (38) с. 7–17
53. Черкашина-Губаренко М., Власов В. Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України : зб. ст. Київ: Лисенко М. М., 2021. 239 с. : іл.
54. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
55. Черкашина-Губаренко, М.Р. Структурний аналіз оперного твору // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. №2(3). С. 58–67.
56. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (стаття друга) // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. №2(3). С. 58–67.
57. Шалагінов Б.Б. Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVII-XIX століть. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 440 с.
58. Шаповал О.П. Художня практика Р. Ваґнера як комунікативно-творчий процес. Харків: Вид-во «Естет Прінт», 2018. 348 с.
59. Шеллинг Ф. Введение в философию мифологии / Сочинения в 2т. Т.2. Москва: Мысль, 1989 с. 159–374.
60. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / В 2-х Т.2 / Вступ. статья, сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова; Примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. Москва: Искусство, 1983. 448 с.
61. Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма / пер. с фр. Н.М. Розен. Москва: Энигма, 2007. 320 с., илл.
62. Элиаде М. Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. Москва: Издательство МГУ, 1994. 144 с.

63. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. Большакова. Москва: Академический Проект, 2001. 239 с.
64. Abdel-Latif M.H. Rhythm in space and rhythm in movement: The Adolphe Appia/Jaques-Dalcroze collaboration. Dissertation, The Ohio State University, Columbus, 1988.
65. Amico S. del. Storia del Teatro dramatico // L'Europe dal Rinascimento al Romanticismo, V. I. Milano: Bulzoni, 1958. 532 l.
66. Anderlik H. Der Ring des Nibelungen: Bühnenkunst und Germanenbild im 19. Jahrhundert. Zwischen Walhall und Paradies // Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums in Zusammenarbeit mit dem Museum für Vor- und Frühgeschichte SMPK. Berlin, 1991. S. 27–32.
67. Andre P. Cosima Wagner: the Building of the Bayreuth Ideology. Australian Journal of Politics & History V. 29(3). Brisbane: University of Queensland Press, 1983. Pp. 473-485. https://doi.org/10.1111/j.1467-8497.1983.tb00213.x
68. Appia A. L'OEuvre d'art vivant. Geneva; Paris: Edition Atar, 1921. 190 p.
69. Appia A. The Work of Living Art / Trans. H.D. Albright, Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1962. 221 p.
70. Appia A. Die Musik und die Inszenierung. Munich: Bruckmann, 1899. 334 p. URL: https://archive.org/details/diemusikunddiein00appi/page/n331/mode/2up (дата звернення: 10.03.2022)
71. Appia A. O`Euvres complutes / Edited by Marie L Bablet-Hahn. Lausanne: L'Age d'homme, 1986. 494 l.
72. Aronson A. Can Theater and Media Speak the Same Language? Looking into the Abyss // Essays on Scenography. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005. Pp. 86–96.
73. Ashman M. Wagner on Stage: Aesthetic, Dramaturgical, and Social Considerations. The Cambridge Companion to Wagner / ed. Thomas S. Grey. New York: Cambridge University Press, 2008. Pp. 246–275.

74. Bald A., Skriebeleit J. Das Aussenlager Bayreuth des KZ Flossenbürg: Wieland Wagner und Bodo Lafferentz im "Institut für physikalische Forschung". Bayreuth: C.u.C. Rabenstein, 2003. 172 s.
75. Bald A. Das Bayreuther Symphonieorchester und das Festspielhaus 1845–1948. Aufstieg und Niedergang eines oberfränkischen Nachkriegsorchesters // Archiv für Geschichte von Oberfranken. Bayreuth. 82 Band. 2002. S. 363–384
76. Baragwanath N. Anna Bahr-Mildenburg, Gesture, and the Bayreuth Style // The Musical Times, 148 (1901). 2007. Pp. 63–74. https://doi.org/10.2307/25434497
77. Barbier P. Opera in Paris, 1800–1850: A Lively History. Portland: Amadeus Press, 1995. 250 p.
78. Barth H. Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen. Stuttgart;Zürich: Chr. Belser Verlag, 1980. 445 S.
79. Bauer H-J. Wagner's "Parsifal". Kriterien der Kompositionstechnik. Munich: Katzbichler, 1977. 338 s.
80. Bauer O.G. Die Entwicklung des Bayreuther Inszenierungsstils 1876–1979 / Wagner-Interpretationen, Beitrage zur Auffuhrungspraxis, Bd. 5 / ed. Roswitha Vera Karpf. Munich; Salzburg: Musikverlag E. Katzbichler, 1982.S. 116–131
81. Bauer O.G. Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute. Frankfurt; Berlin; Wien: Propyläen, 1982. 288 S.
82. Bauer O.G. Richard Wagner: The Stage Designs and Productions from the Premieres to the Present. New York: Rizzoli, 1983. 302 p.
83. Bauer O.G. Josef Hoffmann. Der Bühnenbildner der ersten Bayreuther Festspiele. München;Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2008. 216 S.
84. Bauer O.G. Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Bd. I:1850–1950. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016. 724 S.
85. Bauer O.G. Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Bd. II. 1951–2000. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2016. 568 S.
86. Baumann C.F. Buhnentechnik im Festspielhaus Bayreuth. Munich: Prestel, 1980. 328 S.

87. Baumann C.F. Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer.Stuttgart: Steiner, 1988. 397 S.
88. Beacham R.C. Adolphe Appia: Künstler und Visionär des modernen Theaters: Licht – Bühne – Raum. Berlin: Alexander, 2006. 464 S.
89. Beckett L. Richard Wagner: Parsifal. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1981. 176 p.
90. Beidler F.W. Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos. Bielefeld: Pendragon Verlag, 1999. 428 S.
91. Belart H. Friedrich Nietzsches Freundschaftstragödie mit Richard Wagner und Cosima Wagner-Liszt. Hamburg: Severus, 2013. 192 S.
92. Bennett P. Siegfried Wagner welcomes american visitors to Wahnfried c 1927 and the 1924 American fund raising concert tour / Wagner News. 238. March 2021. Pp. 21–26
93. Bermbach U. Stationen der Ring-Deutungen seit 1876 / Richard Wagner in Deutschland. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011. Pp. 369–417
94. Bermbach U. Anmerkungen zu Schlingensiefs Bayreuther Parsifal. Wagnerspectrum, Heft 1. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag, 2005. S. 240-251.
95. Bermbach U. Der Bayreuther Theologie / Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2011. S. 231–293.
96. Bermbach U. Galt's hier der Kunst? / Richard Wagner in Deutschland: Rezeption – Verfälschungen. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2011. S. 471–496
97. Bermbach U. Der Wahn des Gesamtkunstwerks, Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. 384 S.
98. Bermbach U. Die Entnazifizierung Richard Wagners. Die Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1951–1976. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2020. 294 S.

99. Berry M. Politics. The Cambridge Wagner Encyclopedia / Ed. Nicholas Vazsonyi. Cambridge: Cambridge University Press, 2013 899 p.

100. Berry M., Vazsonyi N. The Cambridge Companion to Wagner's Der Ring des Nibelungen. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 350 p.

101. Block M. Current Biography. Vol. I. New York: Wilson, 1940. 800 p.

102. Borchmeyer D. Drama and the World of Richard Wagner. Princeton: Princeton University Press, 2003. 416 p.

103. Borchmeyer D. Recapitulation of a Lifetime / Opera Guide 34. Parsifal. Richard Wagner. London; New York: Rivverum Press, 1986. Pp. 15–22

104. Boulez P. Bild-Band Der Ring. Bayreuth 1976–1980. Berlin; Hamburg: Kristall-Verlag, 1980. 255 p.

105. Boulez P. Boulez in Bayreuth. Baarn: Phonogram International, 1981.

106. Brauneck M. Die Welt als Bühne / Geschichte des europäischen Theaters. Band 2. Stuttgart: J.B. Metzler, 1996. 1009 S.

107. Brinckmann C. Drama und Öffentlichkeit in der englischen Romantik: eine Untersuchung zum Verhältnis von Theater und Lesedrama. Frankfurt: Lang, 1977. 248 S.

108. Brown J. A. Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music. London: Royal Society, 1763. 248 p.

109. Brown J. Great Wagner Conductors: a listener's companion.Canberra: Parrot Press, 2014. 820 p.

110. Brückner M. Serie Der Ring des Nibelungen (13 Bilder) : erste und einzig autorisierte farbige Reproduktion der von Herrn Hofrath Prof. Max Brückner in Coburg für das Bayreuther Festspielhaus gemalten Originale. Greiz: Henning, 1902 URL: https://digital.blb-karlsruhe.de/id/6012170 (дата звернення: 25.11.2021)

111. Buchner B. Wagners Welttheater. Die Geschichte der Bayreuther Festspiele zwischen Kunst und Politik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013. 256 S.

112. Burmeister E. Das Festspielhaus als Theatergebäude / Das Prinzregententheater in München. Nurnberg: Drei W Druck und Verlag, J. Schoierer, 1984. 370 S.

113. Busch-Frank S., Strauss H. Die Bayreuther Festspiele im Dritten Reich: Hitler und die Familie Wagner. München: GRIN Verlag, 2013. 88 S.

114. Carnegy P. Wagner and the Art of the Theatre. New Haven; London: Yale University Press, 2006. 480 p.

115. Carr J.The Wagner Clan. London: Faber and Faber Ltd, 2009. 448 p.

116. Chemberlain H.S. Richard Wagner. London: J-M. Dent & Co. Philadelphia. J.B. Lippincott Company, 1897 402 p. URL: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c058314335&view=1up&seq=1 (дата звернення: 30.05.2020)

117. Dahlhaus C., Miller N. E.T.A. Hoffmann und die Musik I: Die Lehrjahre des reisenden Enthusiasten / Europäische Romantik in der Musik. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. Pp. 55–150

118. Das gemeinschaftliche Testament Siegfried und Winifred Wagners vom 8. März 1929 URL: https://web.archive.org/web/20101017094613/http://www.bayreuther-festspiele.de/rechtsform_und_finanzierung/testament_139.html (дата звернення: 13.09.2021)

119. Dellé E. Dramatische Mädchen für alles. Das Viktoria-Theater in Berlin / Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins "Der Bär von Berlin". Bd.2 Berlin: Verein für die Geschichte Berlin, 1952. S. 161–164

120. Der »Ring«-Kampf von Bayreuth / DER SPIEGEL. №32. 1976 (01.08.1976). URL:https://www.spiegel.de/kultur/der-ring-kampf-von-bayreuth-a-669ce219-0002-0001-0000-000041210807?context=issue (дата звернення: 23.01.2023)

121. Der Ring des Nibelungen. Dekorationsentwürfe von Prof. Max Brückner in Coburg. Zur Aufführung in Bayreuth 1896. Bayreuth, 1896. URL:

https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/btv1b64061107/f1 (дата звернення:28.10.2021)

122. Doepler C.E. A Memoir of Bayreuth 1876 / ed. Peter Cook. London: Peter Cook, 1979. 75 p.

123. Dombois J. Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt. Zur Szenographie des Wagner-Vorhangs / Wagnerspectrum. Heft 2/2008. S. 209–235.

124. Eckert N. Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2001. 500 S.

125. Elvers R. Balling, Michael. Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 1, Berlin: Duncker & Humblot, 1953. 780 S.

126. Erdmann J. Ein Theater feiert. 175 Jahre Landestheater Coburg. Coburg: Landestheater, 2002. 192 S.

127. Faerber U. Der Jubiläums-Ring in Bayreuth 1976. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Neu-Inszenierung der Tetralogie zum hundertjährigen Bestehen der Festspiele. Berlin: Selbstverlag, 1976. 86 S.

128. Fifield C. Hans Richter's impact as a career conductor on music making in England 1877–1911 /. Sixth Biennial Conference on Music in 19th-Century Britain: Conference Abstracts. Birmingham: University of Birmingham, 2007. Pp. 15-16

129. Fifield C. Hans Richter: New Edition. Martlesham: Boydell & Brewer, 2016. 776 p.

130. Fischer-Lichte E. Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen;Basel: Utb Fur Wissenschaft Uni-Taschenbucher, 1993. 540 p.

131. Friedlände S., Rüsen J. Richard Wagner im Dritten Reich: ein Schloss Elmau-Symposion. München: C.H. Beck,2000. 372 p.

132. Friedrich S. Das Theater Siegfried Wagners. Bayreuth: Druckerei Heinz Neubert, 1994. 24 S.

133. Friedrich S. Leseprobe aus "Richard Wagners Opern" (C.H. Beck) URL: http://www.friedrich-bayreuth.info/publikationen/dokumente/ (дата звернення: 17.08.2020).

134. Frithjof H. Der Magier am Dirigentenpult: Felix Mottl. Karlsruhe: Info-Verlag, 2006. 440 p.

135. Fuchs I. Richter Hans // Österreichisches Biographisches Lexikon 1815—1950. Bd. 9. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1988. URL: http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes (дата звернення: 17.10.2022)

136. Fuchs S.H. Bayreuth Chronik. Bindlach: Gondrom, 1991. 181 S.

137. Glynatsis T. Ideology and Machines in the Work of Richard Wagner // The IATC journal / Revue de l'AICT. June/Juin 2020: Issue No 21 URL: https://www.critical-stages.org/21/ideology-and-machines-in-the-work-of-richard-wagner/ (дата звернення: 30.10.2022)

138. Grey T.S. Richard Wagner and His World. New York: Princeton University Press, 2009. 560 p.

139. Grimm G.E. Der Held und sein Mörder. Nibelungenrezeption. 2022 URL: http//www.nibelungenrezeption.de/wissenschaft/quellen/Grimm_Held und Moerder.pdf (дата звернення: 02.03.2023)

140. Großmann-Vendrey S. Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele, Dokumentenband 1, Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele (1872–1876) / Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“ Bd.10. Regensburg: Bosse Verlag, 1977. 192 S.

141. Gunnar O. Literarischer Antisemitismus am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Erzählung „Die Brautwahl“ // Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Festschrift für Hans-Otto Horch zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer, 2009. S. 57–72.

142. Gutman R.W. Richard Wagner: The man, his mind and his music. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. 704 p.

143. Haas F. Hermann Levi: from Brahms to Wagner / Transl. by Cynthia Klohr. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 296 p.

144. Haas M. Forbidden Music: The Jewish Composers Banned by the Nazis. New Haven: Yale University Press, 2013. 376 p.

145. Habel H. Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners. Arbeitsgemeinschaft // „100 Jahre Bayreuther Festspiele“. Bd.4. München: Prestel, 1985. 684 S.

146. Halbschwestern-Duo übernimmt Leitung in Bayreuth. SPIEGEL.kultur. (01.09.2008). URL: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/festspiel-personalie-halbschwestern-duo-uebernimmt-leitung-in-bayreuth-a-575558.html (дата звернення: 25.11.2022)

147. Hamann B. Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth. München: Piper, 2002. 688 S.

148. Hamann B. Winifred Wagner: A Life At The Heart of Hitler's Bayreuth. Orlando: Harcourt Books, 2005. 592 p.

149. Harlacher, August URL: https://web.operissimo.com/triboni/exec?method=com.operissimo.artist.webDisplay&xsl=webDisplay&id=ffcyoieagxaaaaaaygov (дата звернення: 12.02.2023)

150. Hartford R. Bayreuth: The Early Years. London: Victor Gollancz, 1980. 288 p.

151. Hawes J. The Shortest History of Germany. London: Old Street Publishing Ltd, 2017. 226 p.

152. Heinzle J. Der Ring des Nibelungen. Carl Emil Doeplers Kostümbilder für die Erstaufführung in Bayreuth. Darmstadt: Primus Verlag, 2012. 104 S.

153. Hilmes O. Cosimas Kinder. Triumph und Tragödie der Wagner-Dynastie. München: Siedler, 2009. 320 S.

154. Hilmes O. Cosima Wagner: The Lady of Bayreuth. New Haven: Yale University Press, 2010. 400 p.

155. Horch H.O. Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur. Berlin; Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2016. 638 S.

156. Hugh C. Levi, Hermann // Encyclopædia Britannica. Vol. 16 (11th ed.). Cambridge University Press. 1911. 1016 p. URL: https://archive.org/details/vol16 (дата звернення: 12.02.2023)

157. Hugh C. Mottl, Felix // Encyclopædia Britannica. Vol. 18 (11th ed.). Cambridge University Press, 1911. URL: https://www.britannica.com/biography/Felix-Mottl (дата звернення: 12.12.2022)

158. Hvattum M. Gottfried Semper and the Problem of Historicism. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004. 288 p.

159. Ian H.D. Wagner, Hitler, and Germany's Rebirth after the First World War // War in History, 24(2), 2017. Pp. 154–175. https://doi.org/10.1177/0968344515608664

160. Istel E. Die Blüktezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Frankfurt-am-Main: Salzwasser Verlag GmbH, 2012. 176 S.

161. Jacobshagen A. Praxis Musiktheater. Ein Handbuch. Laaber: Laaber-Verlag, 2002. 576 S.

162. Kaiser H. Der Bühnenmeister Carl Brandt und Richard Wagner. Kunst der Szene in Darmstadt und Bayreuth. Darmstadt: Eduard Roether, 1968. 129 S.

163. Kaiser J. Leben mit Wagner. München: btb Verlag, 2013. 240 S.

164. Kapsamer I. Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung. Wien Verlagsgruppe Styria, 2010. 416 S.

165. Karbaum M. Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976). Regensburg: G. Bosse Verlag, 1976. 158 S.

166. Kienbaum J. Der Ring des Nibelungen. Bayreuth 1976 – 1980. Eine Betrachtung der Inszenierung von Patrice Chéreau und eine Annäherung an das

Gesamtkunstwerk / thesis. Erlangen-Nürnberg: Friedrich-Alexander-Universität, 1990. 119 S.

167. Kienzle U. '… das freiwillige Leiden der Wahrhaftigkeit.' // Zu den philosophischen Hintergründen des Bruchs zwischen Wagner und Nietzsche: Eine Rekonstruktion ihres Dialogs über den Pessimismus Schopenhauers. Der Fall Wagner: Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik. Ed. Thomas Steiert. Laaber: Laaber, 1991. S. 81–136.

168. Kienzle U. … daß wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen. Würzburg: Königshausen and Neumann, 2005. 362 S.

169. Kienzle U. Parsifal and Religion: A Christian Music Drama? // A Companion to Wagner's Parsifal. Rochester: Camden House, 2005. Pp. 81–130.

170. Kiesel M., Schuth D. Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth / The Richard Wagner Festival Theatre Bayreuth. Cologne: Nettpress, 2007. 224 S.

171. Kittler F. World-Breath: On Wagner's Media Technology // Opera through Other Eyes. Stanford: Stanford University Press, 1994. Pp. 215–235.

172. Klee E. Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt-am-Main: S. Fischer, 2007. 720 S.

173. Kneif T. Die Idee des Organischen bei Richard Wagner // Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk. Regensburg: G. Bosse, 1970. S. 63–78.

174. Köhler J. Richard Wagner: The last of the titans. New Haven: Yale University Press, 2004. 480 pp.

175. Kopitzsch F., Brietzke D. Hamburgische Biografie-Personenlexikon. Bd.2. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003. 478 S.

176. Kotte A. Theatergeschichte. Eine Einführung. Böhlau: UTB GmbH, 2013. 434 S.

177. Kreuzer G. Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland: University of California Press, 2018. 368 Pp.

178. Kreuzer G. Flat Bayreuth: A Genealogy of Opera as Screened // Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. Pp. 237–268.

179. Krienitz W. Felix Mottls Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1873–1876 // Neue Wagner-Forschungen. Karlsruhe: Braun, 1943. S. 167-234.

180. Krone-Balcke U. Tietjen, Heinz. Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 26. Berlin: Duncker & Humblot, 2016. 880 S.

181. Kröner A. Eine deutsche Musterbühne // Die Gartenlaube. Heft 27, 1888 URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Die_Gartenlaube_(1888)_466.jpg&oldid=- (дата звернення: 23.07.2022).

182. Kunze S. Der Kunstbegriff Richard Wagners, Voraussetzungen und Folgen. Regensburg: G. Bosse, 1983. 246 S.

183. Lajosi K. Wagner and the (Re)mediation of Art. Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media // Frame. Tijdschrift voor Literatuurwetenschap. Themanummer:Muziek en Literatuur. Vol.23, No 2. 2010. Pp. 42-60 URL: https://studyres.com/doc/5055684/wagner-and-the--re-mediation-of-art--gesamtkunstwerk (дата звернення: 20.01.2022).

184. Littmann M. Das Charlottenbuger Schiller–Theater. München: Bruckmann, 1906. 67 S.

185. Loewenthal L. The Search for Isadora: The legend & legacy of Isadora Duncan. Dance Horizons. 1993 URL: https://www.isadoraduncanarchive.org/repertory/327/ (дата звернення: 10.02.2023).

186. Mack D. Der Bayreuther Inszenierungsstil 1876–1976. München: Prestel, 1976. 483 S.

187. Malte Fischer J. Wagner-Interpretation im Dritten Reich. Musik und Szene zwischen Politisierung und Kunstanspruch // Richard Wagner im Dritten

Reich: ein Schloss Elmau-Symposion. München: C.H. Beck, 2000. S. 142–164.

188. Mattausch R., Schmidt-Linsenhoff V. Vom Nationalepos zur Weltanschauungsoper – Die Rezeption des Nibelungenliedes 1800 bis 1918 // Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt. Redaktion Almut Junker. Frankfurt, 1978. S. 303–325.

189. Mayer B. Bayreuth Chronik. Bindlach: Gondrom, 1989. 181 S.

190. Melderis H. Wagner und Einstein – Verwanlung von Zeit in Raum // Baureuter Festspielebuch, 1999 S. 68–74

191. Merten H.-R. Vergessene Theater im alten Berlin. Eine Spurensuche. Berlin: Trafo-Verlag, 2006. 42 S.

192. Mertens V. Das Nibelungenlied, Richard Wagner und kein Ende // Die Nibelungen. Wiesbaden: Reichard, 2003. S. 459–496.

193. Mertens V. Dimensionen von Wagners Parsifal im Regietheater // Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Richard-Wagner-Verband Leipzig. Leipzig: Helmut Loos und Sax-Verlag; Markkleeberg, 2013. S. 345-353.

194. Millington B. Wagner. Revised Edition. Princeton: Princeton University Press, 1992. 342 p.

195. Millington B. The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music. London: Thames and Hudson Ltd., 2001. 432 p.

196. Millington B. The New Grove Guide to Wagner and his Operas. NY: Oxford University Press, 2006. 198 p.

197. Morrison R. Orchestra. The LSO: A Century of Triumph and Turbulence. London: Faber and Faber, 2004. 272 p.

198. Mösch S. Irritation und Identität // Theater als Fest, Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee. Leipzig: Seemann-Henschel, 2010. S. 233–253

199. Mösch Stephan (2012) Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. »Parsifal« in Bayreuth 1882–1933. Kassel: Baerenreiter-Verlag, 2012. 455 S.

200. Mösch S. Beschleunigung und Entschleunigung als Paradigmen der Wagner-Rezeption? Eine Skizze // Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Richard-Wagner-Verband Leipzig. Leipzig: Helmut Loos und Sax-Verlag; Markkleeberg, 2013. S. 279-290

201. Mösch S. Ist es das, was wir erhofft haben? Über die Entstehung des Jahrhundert-Rings von Patrice Chéreau und Pierre Boulez // Szenen-Macher. Wagner-Regie vom 19. Jahrhundert bis heute. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2020. S. 1-28.

202. Müller A. Kurt Overhoff. Im Banne Bayreuths. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 512 S.

203. Mungen A. Hier gilt's der Kunst. Wieland Wagner 1941-1945. Frankfurt am Main: Westend, 2021. 158 S.

204. Münster R. Heinrich Porges // M. Treml, W. Weigand: Geschichte und Kultur der Juden in Bayern. Lebensläufe. München : Saur, 1988. S. 157–161.

205. Why Karl Muck Left Bayreuth. New York Times (March 1, 1931). URL: https://www.nytimes.com/1931/03/01/archives/why-karl-muck-left-baireuth-conductor-gives-reasons-in-letternews.html (дата звернення: 12.02.2023).

206. Newman E. The Life of Richard Wagner / 4 vols. V.I. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. 744 p.

207. Orsucci A. Ariani, indogermani, stirpi mediterranee: aspetti del dibattito sulle razze europee (1870—1914) // Cromohs, 3. 1998. L. 1-9. URL: http://www.unifi.it/riviste/cromohs/3_98/orsucci.html (дата звернення: 19.07.2022).

208. Overhoff K. Richard Wagners Parsifal. Lindau im Bodensee: Werk-Verlag KG Franz Perneder, 1949. 219 S.

209. Palisca C.V. Studies in the History of Italian Music and Music Theory. Oxford: Clarendon Press, 1994. 522 p.

210. Parsifal // Programmheft der Bayreuther Festspiel. 1958. S. 33–38

211. Pausch O. Der Besuch Alfred Rollers bei Adolf Hitler 1934: Ein verschollenes Dokument // Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 23(2), 2012. S. 237–244. https://doi.org/10.25365/oezg-2012-23-2-12

212. Petzet M. Das Brücknersche Atelier in Coburg und der erste Bayreuther „Ring“ von 1876 // Beiträge zur Denkmalkunde. Tilmann Breuer zum 60. Geburtstag. München: Lipp, 1991. S. 79–106.

213. Poenar A. Death as Symptom in Wagner's Parsifal. Death Representations // Literature. Forms and Theories. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. pp. 359–374.

214. Poirot T. La phonation wagnérienne ou le chant des passions dans la tétralogie // La Revue Française de Musicologie, volume XXVIII/1 n°1, 2008. Pp. 29–36

215. Politische Übersicht // Das Vaterland (26. September 1873). URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=vtl&datum=18730926&seite=1&query=%22Gr%C3%BCnderkrach%22 (дата звернення: 22.01.2022).

216. Pool J.E., Pool S. Hitlers Wegbereiter zur Macht. Die geheimen deutschen und internationalen Geldquellen, die Hitlers Aufstieg zur Macht ermöglichten. Bern: Scherz, 1979. 460 S.

217. Porges H. Wagner Rehearsing the Ring / trans. R. Jacobs. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983. 145 p.

218. Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. URL: https://www.wagnermuseum.de/museum/richard-wagner-stiftung-bayreuth/ (дата звернення: 16.07.2021).

219. Rieger E. Friedelind Wagner: Richard Wagner's Rebellious Granddaughter. Martlesham: Boydell & Brewer Ltd., 2013. 352 p.

220. Risi C. Bühne als Labor. Die Bayreuther Festspiele im 21. Jahrhundert // Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Richard-Wagner-

Verband Leipzig. Leipzig: Helmut Loos und Sax-Verlag; Markkleeberg, 2013. S. 337–345

221. Roenneke R. Franz Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater // Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Greifswald: Verlag H. Adler, 1912. URL: https://archive.org/details/3865762/mode/1up?ref=ol&view=theater (дата звернення: 13.02.2022).

222. Ross A. The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2007. 640 p.

223. Ross A. Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music. NY: Farrar, Straus and Giroux, 2020. 784 p.

224. Ross A. The Appian Way // AA Files. Issue75, 2017. Pp.163-182. URL: https://www.researchgate.net/publication/322634585_The_Appian_Way (дата звернення: 17.02.2022).

225. Ruth F. Hier wurde Nante geboren. Geschichte des Königsstädtischen Theaters // Berlinische Monatsschrift (Luisenstädtischer Bildungsverein). Heft 10., 1998. S. 4–15. URL: https://berlingeschichte.de/bms/bmstxt98/9810prob.htm (дата звернення: 07.10.2022).

226. Salter C. Entangled: Technology and the Transformation of Performance. Massachusetts: The MIT Press, 2010. 480 p.

227. Schalhorn C. Die Bühnenform in den Wagner-Theatern in Bayreuth und München – kritische Beurteilung und Vergleichn // Theaterwissenschaft: report. München: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, LMU, 2008. URL: http://www.schalhorn.de/Wagner-Theater.pdf (дата звернення: 20.03.2022).

228. Schaul B.-P. Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus in München um 1900, Max Littmann als Theaterarchitekt // Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. Arbeitsheft 37. München, 1987. 168 S.

229. Schelling F.W. J. Sämtliche Werke. Bd. II. Sttutgart J.G. Cotta, 1856. 770 S. URL: https://archive.org/details/friedrichwilhel15schegoog (дата звернення: 24.05.2021).

230. Scholz D.D. "Kinder! macht Neues!" 125 Jahre Bayreuther Festspiele - 50 Jahre Neubayreuth. Folge 8: Das Neubayreuther Wunder/Wiedereröffnung der Richard-Wagner-Festspiele 1953. Deutsche Welle (07.11.2001). URL: https://www.dw.com/de/kinder-macht-neues/a-320368 (дата звернення: 07.09.2021).

231. Schonberg H.C. The Great Conductors. NY: Simon and Schuster, 1967. 384 p.

232. Schößler F. Deutsche Theatergeschichte // Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler, 2012. S. 213–233.

233. Schreiber U. Opernführer für Fortgeschrittene: Das 19. Jahrhundert. Kassel: Verlag Bärenreiter, 2000. 974 S.

234. Seedorf T. Musik – Theater – Helden – Kult. Das Festspielhaus in Bayreuth // Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte. Helden – Heroisierungen – Heroismen, Bd.4. Würzburg: Ergon, 2016. 306 S.

235. Skelton G. Wieland Wagner. The positive sceptic. London: Victor Gollancz, 1971. 222 p.

236. Skelton G. Cosima Wagner's Diaries: an Abridgement. London: Pimlico Books, 1994. 536 p.

237. Spencer S. Wagner Remembered. London: Faber and Faber, 2000. 256 p.

238. Spohr M. Medien, Melodramen und ihr Einfluß auf Richard Wagner // Richard Wagner und seine “Lehrmeister”. Mainz: Are Verlag, 1999. S. 49–89.

239. Spotts F. Bayreuth: A History of the Wagner Festival. New Haven; London: Yale University Press, 1994. 344 p.

240. Stadler E. Adolphe Appia und Bayreuth // Der Fall Bayreuth.Theater unserer Zeit. Bd. 2. , Basel;Stuttgart: Basilius Presse, 1962. S. 41–85.

241. STIFTUNGSURKUNDE der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth. URL: https://web.archive.org/web/20101017093914/http://bayreuther-festspiele.de/rechtsform_und_finanzierung/stiftungsurkunde_143.html (дата звернення: 20.10.2020).

242. Stockinger C., Scherer S. Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung. Berlin: De Gruyter, 2011. 862 S.

243. Strahan D. Was Wagner Jewish? Limelight, 2012. URL: https://limelightmagazine.com.au/features/was-wagner-jewish/ (дата звернення: 27.01.2021).

244. Strobel O. König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel / 5 Bde., Bd. 3. Karlsruhe: G. Braun Verlag, 1936. 271 S.

245. Strobel T. Otto Brückwald. Ein vergessener Künstler und Architekt. München: Reinhold, 2006. 384 S.

246. Syer K.R. Parsifal on Stage. A Companion to Wagner's "Parsifal," / ed. William Kinderman and Katherine R. Syer. NY: Rochester, 2005. pp. 277–299.

247. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg // Programmheft der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser" 1/ 2019. Bayreuth: Bayreuther Festspiel GmbH. 158 S.

248. Correspondence of Wagner and Liszt // The Project Gutenberg. eBook. Vol. 1, 2. Franz Liszt and Richard Wagner /Trans. Francis Hueffer. 2003

249. Ther P. In der Mitte der Gesellschaft. Opertheater in Zentraleuropa 1815-1914. Wien; München: Oldenbourg, 2006. 465 S.

250. Ticker C. The Effect of Richard Wagner's Music and Beliefs on Hitler's Ideology // Musical Offerings. 7(2), 2016. Pp. 55–66. DOI:10.15385/jmo.2016.7.2.1. URL:https://www.researchgate.net/publication/309330435_The_Effect_of_Richard_Wagner's_Music_and_Beliefs_on_Hitler's_Ideology (дата звернення: 02.11.2022).

251. Trahndorff K.F.E. Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauungund Kunst. Berlin: Maurerschen buchhandlunr, 1827. 460 S.

252. Turing P. New Bayreuth. London: Jersey Artists Ltd, 1969. 165 p.

253. Vaget H.R. The Political Ramifications of Hitler's Cult of Wagner // Zum Gedenken an Peter Borowsky. Band 3. Hamburg: Hamburger Universitätsreden, 2004. S. 103-127

254. Vaget H. R. Im Schatten Wagners. Thomas Mann Über Richard Wagner Texte Und Zeugnisse 1895 1955. Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch, 2005. 368 S.

255. Vaget H.R. „Den liebe ich besonders" Hitlers Rienzi // Wagnerspectrum.de. Heft.1. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2009. S. 129–150.

256. Vazsonyi N. Marketing German Identity: Richard Wagner's 'Enterprise'// German Studies Review (Johns Hopkins University) 28, no. 2. 2005. Pp. 327–346.

257. Vazsonyi N. Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 234 p.

258. Volbach W. Beacham R. Adolphe Appia: Essays and Scenarios and Designs. London: uMi Research Press, 1989. 450 p.

259. Voss E. Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele. Regensburg: G. Bosse, 1976. 156 S.

260. Voss E. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenweihfestspiel für drei Tage und einen Vorabend WWV 86 // Wagner-Handbuch. Kassel, 2012 S. 332–355.

261. Wagner R. Über Schauspieler und Sänger. Leipzig: Verlag von C.W. Fritzsch, 1872. 86 S.

262. Wagner C. Die Tagebücher, Bd. I: 1869–1877 / Ed. und komm. von M. Gregor-Dellin und D. Mack. München; Zürich:Piper, 1976. 1278 S.

263. Wagner C. Die Tagebücher. Bd. II: 1873–1877 / Ed. und komm. von M. Gregor-Dellin und D. Mack. München;Zürich: Piper, 1982. 1317 S.

264. Wagner N. Wagner-Theater. Frankfurt am Main: Insel-Verla, 1998. 437 S.

265. Wagner N. Für uns war er überhaupt nicht der Führer. Zu Winifred Wagner // Richard Wagner im Dritten Reich: ein Schloss Elmau-Symposion. München: C.H. Beck, 2000. S. 179–193.

266. Wagner N. The Wagners The Dramas of a Musical Dynasty. Princeton: Princeton University Press, 2001. 384 p.

267. Wagner N. Hitler sah in Wieland einen Idealsohn. Kurier. Redaktion (11.10.2016). Interview mit Nike Wagner. URL: https://www.kurier.de/inhalt.quot-hitler-sah-in-wieland-einen-idealsohn-quot.d529e277-2cb6-4733-a87a-975ef4fd7aa4.html (дата звернення: 27.11.2022).

268. Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen / 10 Bd. Bd. II, Leipzig: Siegels Musikalienhandlung, 1907. 273 S.

269. Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen / 10 Bd. Bd. IX, Leipzig: Siegels Musikalienhandlung, 1907. 344 S.

270. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen / 16 Bde., Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 273 S.

271. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen / 16 Bde., Bd. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 320 S.

272. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen / 16 Bde., Bd. 4. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 344 S.

273. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen / 16 Bde., Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 282 S.

274. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen / 16 Bde., Bd. 7. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 295 S.

275. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen / 16 Bde., Bd. 10. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 390 S.

276. Wagner S. Erinnerungen. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2005. 128 S.

277. Wagner W. Überlieferung und Neugestaltung // Das Bayreuther Festspielbuch, 1951. S. 22–27

278. Wagner W. Lebensakte. München: Verlag Albrecht Knaus, 1994. 510 S.

279. Wagners Brief an den Stiftungsrat. URL: https://web.archive.org/web/20090802153453/http://www.festspiele.de/bayreuth/nachrichten/news/0_2150/details_32.htm (дата звернення: 26.10.20221).

280. Weissweiler E. Erbin des Feuers. Friedelind Wagner. Eine Spurensuche. München: Pantheon, 2013. 368 p.

281. Werr S. Die Bayreuther Festspiele – eine „jüdische Angelegenheit“?: Winifred Wagner gegen wagnerfeindliche Tendenzen im Nationalsozialismus // Die Musikforschung, 65(3). 2012. S. 254–265.

282. Wolzogen H. von. Bayreuth. Berlin: Bard, Marquardt & Company, 1904. 82 p. URL: https://www.projekt-gutenberg.org/wolzogh/bayreuth/bayreuth.html. (дата звернення: 16.04.2022)

283. Zelinsky H. Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976. Berlin;Wien: Medusa,1983. 292 S.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Таблиці років здійснення постановок, склад основників

Табл.1 Під керівництвом Ріхарда Вагнера (1876, 1882)

Рік	Твір, №п.п.	Режисер	Диригент	Сценографія	Костюми
1876	Перстень -1-	Richard Wagner	Hans Richter	Josef Hoffmann	Carl Emil Doepler
1882 – 1933	Парсіфаль -1-	Richard Wagner	Hermann Levi (1882–84, 1886, 1889, 1891–92, 1894); Franz Fischer (1882–84, 1899); Richard Wagner (1882); Felix Mottl (1888, 1897); Anton Seidl (1897); Karl Muck (1901–02, 1906, 1908–09, 1911–12, 1914, 1924–25, 1927–28, 1930); Michael Balling (1904, 1906, 1908, 1911–12); Franz Beidler (1906); Siegfried Wagner (1909); Willibald Kaehler (1924–25); Arturo Toscanini (1931); Richard Strauss (1933)	Max Brückner, Paul von Joukowsky	Paul von Joukowsky

Табл.2 Під керівництвом Козіми Вагнер (1883-1906)

1886(–1906)	Трістан -1-	Cosima Wagner	Felix Mottl (1886, 1889, 1891–92, 1906); Michael Balling (1906)	Max Brückner	Joseph Flüggen
1888(–1899)	Майстерзінгери -1-	August Harlacher	Hans Richter (1888–89, 1892, 1899); Felix Mottl (1892)	Max Brückner	Daniela Thode
1891(–1904)	Тангойзер -1-	Cosima Wagner	Felix Mottl (1891–92); Richard Strauss (1894); Siegfried Wagner (1904)	Max Brückner	Joseph Flüggen
1894(–1909)	Лоенгрін -1-	Cosima Wagner	Felix Mottl (1894); Siegfried Wagner (1908–09); Karl Muck (1909)	Max Brückner	Joseph Flüggen
1896(–1931)	Перстень -2-	Cosima Wagner	Hans Richter (1896–97, 1901–02, 1904, 1906, 1908); Felix Mottl (1896); Siegfried Wagner (1896–97, 1899, 1901–02, 1906, 1911–12, 1928); Franz Beidler (1904); Michael Balling (1909, 1911–12, 1914, 1924–25); Franz von Hoeßlin (1927–28); Karl Elmendorff (1930–31)	Max Brückner	Arpad Schmidhammer, Hans Thoma
1901(–1902)	Голландець -1-	Siegfried Wagner	Felix Mottl	Max Brückner	Max Roßmann

Табл.3 Під керівництвом Зігфріда Вагнера (1908-1930)

1911(–1925)	Майстерзінгери -2-	Siegfried Wagner	Hans Richter (1911–12), Fritz Busch (1924), Karl Muck (1925)	Max Brückner	Daniela Thode
1914	Голландець -2-	Siegfried Wagner	Siegfried Wagner	Siegfried Wagner	Daniela Thode, Max Roßmann
1927(–1931)	Трістан -2-	Siegfried Wagner	Karl Elmendorff (1927–28), Arturo Toscanini (1930), Wilhelm Furtwängler (1931)	Kurt Söhnlein	Daniela Thode, Irma Nierenheim
1930(–1931)	Тангойзер -2-	Siegfried Wagner	Arturo Toscanini	Kurt Söhnlein	Daniela Thode, IrmaNierenheim

Табл.4 Під керівництвом Вініфред Вагнер (1931-1944)

1933(–1934)	Майстерзінгери -3-	Heinz Tietjen	Karl Elmendorff, Heinz Tietjen	Emil Preetorius	Emil Preetorius, Kurt Palm
1933(–1942)	Перстень -3-	Heinz Tietjen	Karl Elmendorff (1933–34, 1942), Heinz Tietjen (1934, 1936, 1938–39, 1941), Wilhelm Furtwängler (1936–37), Franz von Hoeßlin (1940)	Emil Preetorius	Emil Preetorius, Kurt Palm
1934(–1936)	Парсіфаль -2-	Heinz Tietjen	Franz von Hoeßlin (1934), Richard Strauss (1934), Wilhelm Furtwängler (1936)	Alfred Roller	Emil Preetorius, Alfred Roller
1936(–1937)	Лоенгрін -2-	Heinz Tietjen	Wilhelm Furtwängler (1936), Heinz Tietjen (1936–37)	Emil Preetorius	Emil Preetorius
1937(–1939)	Парсіфаль -3-	Heinz Tietjen	Wilhelm Furtwängler (1937), Franz von Hoeßlin (1938–39)	Wieland Wagner	Alfred Roller, Wieland Wagner
1938(–1939)	Трістан -3-	Heinz Tietjen	Karl Elmendorff (1938), Victor de Sabata (1939)	Emil Preetorius	Emil Preetorius
1939(–1942)	Голландець -3-	Heinz Tietjen	Karl Elmendorff (1939–41), Richard Kraus (1942)	Emil Preetorius	Emil Preetorius
1943(–1944)	Майстерзінгери -4-	Heinz Tietjen	Wilhelm Furtwängler, Hermann Abendroth	Wieland Wagner	Kurt Palm, Emil Preetorius, Wieland Wagner

Табл.5 Під керівництвом Віланда та Вольфганга Вагнер (1951-1966)

1951(–1973)	Парсіфаль -4-	Wieland Wagner	Hans Knappertsbusch (1951–52, 1954–64), Clemens Krauss (1953), André Cluytens (1957, 1965), Pierre Boulez (1966–68, 1970), Horst Stein (1969), Eugen Jochum (1971–73)	Wieland Wagner	Charlotte Vocke
1951(–1952)	Майстерзінгери -5-	Rudolf Otto Hartmann	Herbert von Karajan (1951), Hans Knappertsbusch (1951–52)	Hans C. Reissinger	Margarete Kaulbach
1951(–1958)	Перстень -4-	Wieland Wagner	Herbert von Karajan (1951), Hans Knappertsbusch (1951, 1956–58), Joseph Keilberth (1952–56), Clemens Krauss (1953)	Wieland Wagner	Ingrid Jorissen
1952(–1953)	Трістан -4-	Wieland Wagner	Herbert von Karajan (1952), Eugen Jochum (1953)	Wieland Wagner	Fred Thiel
1953(–1954)	Лоенгрін -3-	Wolfgang Wagner	Joseph Keilberth (1953–54), Eugen Jochum (1954)	Wolfgang Wagner	Fred Thiel
1954(–1955)	Тангойзер -3-	Wieland Wagner	Joseph Keilberth (1954–55), Eugen Jochum (1954), André Cluytens (1955)	Wieland Wagner	Kurt Palm
1955(–1956)	Голландець -4-	Wolfgang Wagner	Joseph Keilberth (1955–56), Hans Knappertsbusch (1955)	Wolfgang Wagner	Kurt Palm
1956(–1960)	Майстерзінгери -6-	Wieland Wagner	André Cluytens (1956–58), Erich Leinsdorf (1959), Hans Knappertsbusch (1960)	Wieland Wagner	Kurt Palm
1957(–1959)	Трістан -5-	Wolfgang Wagner	Wolfgang Sawallisch	Wolfgang Wagner	Kurt Palm
1958(–1962)	Лоенгрін -4-	Wieland Wagner	André Cluytens (1958), Lovro von Matačić (1959), Heinz Tietjen (1959), Ferdinand Leitner (1960), Lorin Maazel (1960), Wolfgang Sawallisch (1962)	Wieland Wagner	Kurt Palm
1959(–1965)	Голландець -5-	Wieland Wagner	Wolfgang Sawallisch (1959–61), Otmar Suitner (1965)	Wieland Wagner	Kurt Palm
1960(–1964)	Перстень -5-	Wolfgang Wagner	Rudolf Kempe (1960–63), Berislav Klobučar (1964)	Wolfgang Wagner	Kurt Palm

1961(–1967)	Тангойзер -4-	Wieland Wagner	Wolfgang Sawallisch (1961–62), Otmar Suitner (1964), André Cluytens (1965), Carl Melles (1966), Berislav Klobučar (1967)	Wieland Wagner	Kurt Palm
1962(–1970)	Трістан -6-	Wieland Wagner	Karl Böhm (1962–64, 1966, 1968–70), Pierre Boulez (1967)	Wieland Wagner	Kurt Palm
1963(–1964)	Майстерзінгери -7-	Wieland Wagner	Thomas Schippers (1963), Karl Böhm (1964), Robert Heger (1964)	Wieland Wagner	Kurt Palm
1965(–1969)	Перстень -6-	Wieland Wagner	Karl Böhm (1965–66; Walküre und Götterdämmerung 1967), Otmar Suitner (1966–67), Lorin Maazel (1968–69)	Wieland Wagner	Kurt Palm

Табл.6 Під керівництвом Вольфганга Вагнера (1967-2008)

1967(–1972)	Лоенгрін -5-	Wolfgang Wagner	Rudolf Kempe (1967), Berislav Klobučar (1967), Alberto Erede (1968), Silvio Varviso (1971–72)	Wolfgang Wagner	Kurt Palm
1968(–1975)	Майстерзінгери -8-	Wolfgang Wagner	Berislav Klobučar (1968–69), Hans Wallat (1970), Silvio Varviso (1973–74), Heinrich Hollreiser (1975)	Wolfgang Wagner	Kurt Palm
1969(–1971)	Голландець -6-	August Everding	Silvio Varviso (1969–70), Karl Böhm (1971), Hans Wallat (1971)	Josef Svoboda	Jörg Zimmermann
1970(–1975)	Перстень -7-	Wolfgang Wagner	Horst Stein	Wolfgang Wagner	Kurt Palm
1972(–1978)	Тангойзер -5-	Götz Friedrich	Erich Leinsdorf (1972), Horst Stein (1972–73), Heinrich Hollreiser (1973–74),Colin Davis (1977–78)	Jürgen Rose	Jürgen Rose
1974(–1977)	Трістан -7-	August Everding	Carlos Kleiber (1974–76), Horst Stein (1976–77)	Josef Svoboda	Reinhard Heinrich

1975(–1981)	Парсіфаль -5-	Wolfgang Wagner	Horst Stein (1975–81), Hans Zender (1975)	Wolfgang Wagner	Reinhard Heinrich
1976(–1980)	Перстень -8- («Перстень століття»)	Patrice Chéreau	Pierre Boulez	Richard Peduzzi	Jacques Schmidt
1978(–1985)	Голландець -7-	Harry Kupfer	Dennis Russell Davies (1978–80), Peter Schneider (1981–82), Woldemar Nelsson (1984–85)	Peter Sykora	Reinhard Heinrich
1979(–1982)	Лоенгрін -6-	Götz Friedrich	Edo de Waart (1979), Woldemar Nelsson (1980–82)	Günther Uecker	Frida Parmeggiani
1981(–1987)	Трістан -8-	Jean-Pierre Ponnelle	Daniel Barenboim	Jean-Pierre Ponnelle	Jean-Pierre Ponnelle
1981(–1988)	Майстерзінгери -9-	Wolfgang Wagner	Mark Elder (1981), Horst Stein (1982–84, 1986), Michael Schønwandt (1987–88)	Wolfgang Wagner	Reinhard Heinrich
1982(–1988)	Парсіфаль -6-	Götz Friedrich	James Levine (1982–86, 1988), Daniel Barenboim (1987)	Andreas Reinhardt	Andreas Reinhardt
1983(–1986)	Перстень -9-	Peter Hall	Georg Solti (1983), Peter Schneider (1984–86)	William Dudley	William Dudley
1985(–1995)	Тангойзер -6-	Wolfgang Wagner	Giuseppe Sinopoli	Wolfgang Wagner	Reinhard Heinrich
1987(–1993)	Лоенгрін -7-	Werner Herzog	Peter Schneider	Henning von Gierke	Henning von Gierke
1988(–1992)	Перстень -10-	Harry Kupfer	Daniel Barenboim	Hans Schavernoch	Reinhard Heinrich
1989(–2001)	Парсіфаль -7-	Wolfgang Wagner	James Levine (1989–93), Giuseppe Sinopoli (1994–99), Christoph Eschenbach (2000), Christian Thielemann (2001)	Wolfgang Wagner	Reinhard Heinrich

1990(–1999)	Голландець -8-	Dieter Dorn	Giuseppe Sinopoli (1990–93), Peter Schneider (1994, 1998–99)	Jürgen Rose	Jürgen Rose
1993(–1999)	Трістан -9-	Heiner Müller	Daniel Barenboim	Erich Wonder	Yōji Yamamoto
1994(–1998)	Перстень -11-	Alfred Kirchner	James Levine	Rosalie	Rosalie
1996(–2002)	Майстерзінгери -10-	Wolfgang Wagner	Daniel Barenboim (1996–99), Christian Thielemann (2000–02)	Wolfgang Wagner	Reinhard Heinrich
1999(–2005)	Лоенгрін -8-	Keith Warner	Antonio Pappano (1999–2001), Andrew Davis (2002–03), Peter Schneider (2005)	Stefanos Lazaridis	Sue Blane
2000(–2004)	Перстень -12-	Jürgen Flimm	Giuseppe Sinopoli (2000), Ádám Fischer (2001–04)	Erich Wonder	Florence von Gerkan
2002(–2007)	Тангойзер -7-	Philippe Arlaud	Christian Thielemann (2002–05), Christoph Ulrich Meier (2007)	Philippe Arlaud	Carin Bartels
2003(–2006)	Голландець -9-	Claus Guth	Marc Albrecht	Christian Schmidt	Christian Schmidt
2004(–2007)	Парсіфаль -8-	Christoph Schlingensief	Pierre Boulez (2004–05), Ádám Fischer (2006–07)	Daniel Angermayr, Thomas Goerge	Tabea Braun
2005(–2012)	Трістан -10-	Christoph Marthaler	Eiji Ōue (2005), Peter Schneider (2006, 2008–09, 2011–12)	Anna Viebrock	Anna Viebrock
2006(–2010)	Перстень -13-	Tankred Dorst	Christian Thielemann	Frank Philipp Schlößmann	Bernd Ernst Skodzig
2007(–2011)	Майстерзінгери -11-	Katharina Wagner	Sebastian Weigle	Tilo Steffens	Michaela Barth
2008(–2012)	Парсіфаль -9-	Stefan Herheim	Daniele Gatti (2008–11), Philippe Jordan (2012)	Heike Scheele	Gesine Völlm

Табл.7 Під керівництвом Єви Вагнер-Паск'є та Катаріни Вагнер (2009-2015)

2010(–2015)	Лоенгрін -9-	Hans Neuenfels	Andris Nelsons (2010–14), Alain Altinoglu (2015)	Reinhard von der Thannen	Reinhard von der Thannen
2011(–2014)	Тангойзер -8-	Sebastian Baumgarten	Thomas Hengelbrock (2011), Peter Tilling (2011), Christian Thielemann (2012), Axel Kober (2013–14)	Joep van Lieshout	Nina von Mechow
2012(–2018)	Голландець -10-	Jan Philipp Gloger	Christian Thielemann (2012–14), Axel Kober (2015–16, 2018)	Christof Hetzer	Karin Jud
2013(–2017, 2018 Die Walküre)	Перстень -14-	Frank Castorf	Kirill Petrenko (2013–15), Marek Janowski (2016–17), Plácido Domingo (2018 Die Walküre)	Aleksandar Denić	Adriana Braga Peretzki
2015(–2019)	Трістан -11-	Katharina Wagner	Christian Thielemann (2015–19)	Frank Philipp Schlößmann, Matthias Lippert	Thomas Kaiser

Табл.8 Під керівництвом Катаріни Вагнер (від вересня 2015)

2016(–2019)	Парсіфаль -10-	Uwe Eric Laufenberg	Hartmut Haenchen (2016–17), Marek Janowski (2017), Semyon Bychkov (2018–19)	Gisbert Jäkel	Jessica Karge
2017(–2021)	Майстерзінгери -12-	Barrie Kosky	Philippe Jordan (2017–21)	Rebecca Ringst	Klaus Bruns
2018(–2021)	Лоенгрін -10-	Yuval Sharon	Christian Thielemann (2018–22)	Neo Rauch	Rosa Loy
2019(–2023)	Тангойзер -9-	Tobias Kratzer	Waleri Gergijew (2019), Christian Thielemann (2019), Axel Kober (2021–22), Nathalie Stutzmann (2023–)[	Rainer Sellmaier	Rainer Sellmaier

2021–	Голландець -11-	Dmitri Tcherniakov	Oksana Lyniv (2021–)	Dmitri Tcherniakov	Elena Zaytseva
2022(–2023)	Трістан -12-	Roland Schwab	Markus Poschner	Piero Vinciguerra	Gabriele Rupprecht
2022–	Перстень -15-	Valentin Schwarz	Cornelius Meister (2022), Pietari Inkinen (2023), Philippe Jordan (2024–?)	Andrea Cozzi	Andy Besuch
2023–	Парсіфаль -11-	Jay Scheib	Pablo Heras-Casado	Mimi Lien	Meentje Nielsen

Додаток Б.

Хронологія виконання та особливості втілення вагнерівського доробку у Києві

Київські маршрути творів Ріхарда Вагнера

Матеріал, опублікований у виданні:

«Українська книга про Ріхарда Ваґнера / за заг. наук. ред. докт. мистецтвознавствва М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. 400 с. – С. – 42-68

«…Перед тим, як матеріалізуватись на київській сцені, царствена тінь Ріхарда Вагнера являлась киянам на концертах Київського відділення РМТ, де – не дуже часто, інколи раз у кілька років – але все ж виконувались фрагменти його опер. Перше документально зафіксоване виконання Вагнера у Києві відбулось першого лютого 1874 року. Газети ніяк не відреагували на цю подію: вона була рядовою серед багатьох, що відбувались в цей час (у розпал Контрактового ярмарку)… Першим виконавцем Вагнера у Києві (нехай й на концертній естраді) був Федір Стравінський, який тоді тільки-но розпочав (і саме на київській сцені) свою артистичну кар'єру…»[69].

Так промовисто пише у статті «Тень Вагнера в Киевской опере» музикознавець Олена Зінкевич про дійсно не часті випадки виконання Р. Вагнера у Києві. Вже в наш час, маючи змогу споглядати історичну ретроспективу, ми можемо стверджувати, що Р. Вагнер для киян завжди був виключенням з правил, які диктувалися гастрольними виставами італійських

[69] «…Перед тем, как материализоваться на киевской сцене, царственная тень Рихарда Вагнера являлась киевлянам в концертах Киевского отделения РМО, где – не слишком часто, иногда раз в несколько лет – но все же исполнялись фрагменты из его опер. Первое документально зафиксированное исполнение Вагнера в Киеве состоялось первого февраля 1874 года. Газеты никак не отреагировали на это событие: оно было рядовым среди многих, проходивших в это время (разгар Контрактовой ярмарки) … первым исполнителем Вагнера в Киеве (пусть и на концертной эстраде) был Фёдор Стравинский, недавно начавший (и именно на киевской сцене) свою артистическую карьеру…». – Е. Зинькевич – «Тень Вагнера в Киевской опере». – URL: http://jgreenlamp.narod.ru/zinkvagner.htm

труп, приватними антрепризами та, врешті, міським театром, який довгий час існував в системі орендної здачі.

Вагнер дійсно існує в Києві як тінь, адже значна частина театральних документів втрачена і не відомо, чи колись віднайдеться. Часом лише з преси ми можемо дізнатись дати (інколи приблизні) виконання вагнерівського доробку на сценах Києва – дореволюційні виконання ретельно описані О. С. Зінкевич у вище згаданій статті. Причин такого інформативного вакууму багато: стара будівля театру вщент згоріла, відбудований театр відкрився, однак через деякий час почалась Перша світова війна – зрозуміло, що виконання творів автора, який на той час вже став культовим німецьким явищем, не було доречним за таких умов. Революція та політична нестабільність, яка у Києві мала особливо інтенсивний перебіг (влада переходила від одних до інших 16 разів!), не сприяли збереженню довоєнних театральних документів. Про деякі подробиці подій тих складних років з фокусом на щойно сформовану на базі музичного училища консерваторію пише Ю. Зільберман у книзі «Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924»[70]. Аналогічні випробування переживав і театр, адже обидва заклади лише кількома роками раніше були частиною Імператорського Російського музичного товариства, тобто існували в нерозривному мистецькому зв'язку.

Театральний архів 1920-х років зберігся теж лише фрагментарно (документів щодо виконання вагнерівських творів немає), а більш цілісні дані існують лише від 1936–1937 року. Буремні події Вітчизняної війни 1941–1945 років, коли Київська опера була евакуйована та повернулась в рідні стіни лише 1944-го, також внесли свої ремарки до писемної історії – частина архіву загублена, а частина була повернута до Києва.

З уривчастих даних все ж можна скласти хронологію появи імені Р. Вагнера та назв його творів у афішах театру. Нижче наведемо хронологічний перелік:

---

[70] Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868—1924 роки: Монографія / Юрій Зільберман. — К. : Типографія «Клякса», 2012. — 480 с.

1 лютого 1874 року[71]
Федір Стравінський
романс Вольфрама «Вечірня зірка» з «Тангойзера»

РМТ
1874 Вступ до «Лоенгріну»,
жіночий хор з «Летючого голландця»,
1875 Романс «Вечірня зірка» з «Тангойзера»,
увертюра до «Рієнці»,
марш з «Тангойзера»,
1883 Увертюра до «Рієнці»,
1887 «Смерть Ізольди» в перекладі Ф. Ліста,
1888 Увертюра до «Парсіфалю»,
Молитва та Романс з «Тангойзера»
1892
25.01 Аріозо Зігмунда з «Валькірії»
28.11 Вступ до «Тристана та Ізольди»
1895
16.01 Аріозо Зігмунда з «Валькірії»
21.10 та 23.10 увертюра «Фауст»
1896
20.01 Траурный марш на смерть Зігфріда із «Загибели богів»
18.11 Учнівський вечір
Арія з «Тангойзера»
Spinnerlied Вагнера-Ліста
11.12 Учнівський вечір
Арія з «Тангойзера»
1897
01.04 Зігфрід-ідилія, Вступ до III акту «Лоенгріна»
1898
01.02 Увертюра до «Нюрнберзьких майстерзінгерів»
1899
30.03 та 17.04
Гастролі Берлінського симфонічного оркестру (Дир. А. Нікіш)
Вст. до «Лоенгріна», увертюра до «Тангойзера», «Зігфрід-ідилія»
1902
07.01. Прелюдія до III акту та вступ
до «Нюрнбергських майстерзінгерів»
1904

[71] З газет відомо також про виконання 2.09.1864 р. «двух пьес Вагнера» (каких – не сказано)» бувшим кріпосним оркестром князя Лопухіна під орудою Клефеля, що також викликало неоднозначну реакцію (О. Зінкевич).

5.05 та 6.05

Гастролі Берлінського симфонічного оркестру (Дир. А. Нікіш)

Увертюри до «Нюрнберзьких майстерзінгерів» та «Тангойзера».

1910

2.12 «Зігфрід-ідилія»

Опера (антрепризи):

2 та 10 грудня 1882 р. «***Тангойзер***» (антреприза Й. Сетова),

Дир. – *І. Альтані*, Реж. – *Ю. Давід*, Худ. – *Фальк, Аккерман*.

31.10.1889 р. «***Тангойзер***», (антреприза І. Прянишникова),

Дир. – *Й. Прибик*, Реж. – *Д. Дума*, Худ. – *О. Реджіо*

19.11.1890 р. «***Лоенгрін***», (антреприза І. Прянишникова),

Дир. –*Й. Прибик*

27.09.1893 р. «***Тангойзер***» (антреприза Й. Сетова),

Дир. – *Дж. Пагані*.

25.10.1893 р. «***Летючий голландець***» (антреприза Й. Сетова),

Дир. – *Дж. Пагані*, Реж. – *Д. Дума*.

Сезони:

1901/02 «Тангойзер»

Оперна трупа під. кер. П.М. Зубакова, оркестр, хор, декорації та костюми Тифліської казенної опери (лист. 1902 р. – поновл., трупа М.М. Бородая), Дир. – І. Паліцин, Е. Купер, Реж. – Я. Гельрот, Худ. – Мягков, Блюменау

1905/06

27.04 «Тангойзер»

21.01, 26.01«Лоенгрін»

Дир. – Е. Купер, Реж. – Я. Гельрот, Худ. – С. Евенбах

1908/09 (**31.01.1909**) «Валькірія»

Дир. – Дж. Пагані, Реж. – М. Боголюбов, Худ. – С. Евенбах

1909/10 «Тангойзер»

Дир. – І. Паліцин, Реж. – М. Боголюбов, Худ. – С. Евенбах

1910/11 «Зігфрід»

Дир. – Дж. Пагані, Реж. – С. Гецевич, Худ. – С. Евенбах

18.09.1913 «Тангойзер»

Дир. – Дж. Пагані, Реж. – Ц. Урбан, Худ. – С. Евенбах, Лютке-Мейєр, Хорм. – А. Кавалліні

1913/14 «Лоенгрін»

Дир. – А. Пазовский, Реж. – О. Улуханов, Худ. – С. Евенбах

1916/17 «Валькірія»

Дир. – Л. Штейнберг, Реж. – М. Попов, Худ. – С. Евенбах (М. Попов, В. Попов)

1921/22 (**11.05.1923)** «Валькірія»

Дир. – Л. Штейнберг, Реж. – М. Багров, Худ. – С. Евенбах

1922/23 «Лоенгрін»

Дир. – О. Орлов, Реж. – О. Самарін-Волжский, Худ. – С. Евенбах

1923/24 (**22.04.1923) «**Тангойзер»
Дир. – О. Орлов, Реж. – О. Улуханов, Худ. – С. Евенбах
1926/27 (**22.11.1926)** «Мейстерзінгери»
Дир. – А. Маргулян, Реж. – Й. Лапицький, Худ. – Б. Альмедінген
1932/33 «Лоенгрін»
Дир. – Л. Брагінський, Реж. – В. Манзій, Худ. – І. Курочка-Арманевский
1943 «Лоенгрін» (поновлення вистави1933 р.)
Дир. – В. Брюкнер, Реж. – М. Зубарєв, Худ. – І. Курочка-Армашевський, Хорм. – М. Тараканов
1957/58 (**18.04.1958**) «Лоенгрін»
Дир. – О. Климов, Реж. – С. Скляренко, Худ. – В. Людмилін
1994/95 (30.12.1995) «Лоенгрін»
Дир. – В. Кожухар, Реж. – Ф. Ергер (Німеччина), Худ. – Х. Фогельгезанг (Німеччина), Костюми – М. Левитська
2013/2018 Гала-Вагнер. Концерти з аналогічною програмою.
15.09.2021 «Трістан та Ізольда» – Київська прем'єра у концертному виконанні (якщо не брати до уваги транскрипцію Ф. Ліста «Смерть Ізольди», виконану 1887 року та вступу до опери з концерту РМТ 1892 року).

Наведений вище перелік не претендує на повноту, адже про деякі вистави, окрім згадки, відсутні ґрунтовні відомості. Переважна більшість джерел – це відгуки у пресі (лиш інколи документи: програма, афіші, – здебільшого для пізніх постановок). Разом з тим, навіть з існуючих згадок можемо впевнено сказати, що Київ не стояв осторонь від спадку Р. Вагнера та знайомився з ним. Так, виконання увертюри до «Парсіфалю» 1888 року (постановки якого були заборонені поза Байройтом) цілком відповідало світовій тенденції – в різних країнах намагались грати хоча б фрагменти музичної драми. Якщо дореволюційну пресу можна вважати більш об'єктивною, адже відгуки та рецензії відображали індивідуальну точку зору автора та не мали корегуватись поза-музичними чинниками, то відгуки на постановки радянського періоду, зі зрозумілих причин, мали відповідати загальній лінії політичного бачення, яке особливо прискіпливо регулювало й мистецькі пошуки.

З вище перелічених постановок та виконань фрагментів з творів Р. Вагнера можемо сказати, що до революції найбільш репертуарним твором був «Тангойзер», що цілком вписується в рамки італійської спрямованості антреприз того часу (в репертуар яких включалися й твори французьких

композиторів). Друга з дрезденських опер Р. Вагнера поряд з ознаками вагнерівського зрілого стилю одночасно позначена впливом рис романтичної «великої» опери з яскравими постановочними ефектами та розгорнутими ансамблево-хоровими сценами, що, звичайно, полегшувало сприйняття публікою та підтримувало попит на виставу.

Приватні антрепризи Й. Сетова та І. Прянишникова, які були орендаторами приміщення міського театру, відзначалися непоганим художнім рівнем. Саме завдяки їх діяльності кияни були знайомі з широким колом оперних творів. Культурна політика Російської Імперії сприяла розвитку провінційних театральних колективів, адже в сезон у столицях існувала монополія Дирекції Імператорських театрів, а приватні антрепризи могли виконувати свої постановки в міжсезоння, гастролювати державою, що сприяло конкуренції та культурному обміну. Запрошені до співпраці виконавці теж відзначалися доволі високою майстерністю, значна їх частина вчилась в Італії – тогочасному центрі оперного мистецтва, шліфували свої голоси в театрах по всій Європі. Сам Й. Сєтов починав як співак, отримав освіту у Неаполі, Флоренції та Парижі, мав широкий репертуар. По завершені кар'єри працював режисером у Москві та Петербурзі, а, звільнившись з Імператорських театрів, заснував власну антрепризу. І. Прянишников був засновником першого в Російській імперії «оперного товариства» (1889, Київ), мав схожу із Й. Сєтовим біографію. З 1900 року Міська Дума Києва розірвала контракт з І. Прянишниковим[72].

Диригенти цих антреприз були відомими музикантами у Російській імперії. Дж. Пагані працював із Й. Сєтовим у Києві та Одесі, після смерті Сєтова 1893 року фактично очолив антрепризу у Києві; 1895 року разом з В. Пухальським та М. Лисенко вперше у місті ставили «Снігуроньку» М. Римського-Корсакова за участі автора. 1896-го року у театрі сталась

[72] У переліку постановки творів Р. Вагнера у XX столітті систематизуватимемо звичайним на сьогодні сезонним способом, хоча дореволюційні сезони відрізнялись від звичайних для нас – під час Великого посту театральні вистави не давались.

пожежа, яка знищила увесь реквізит. Дж. Пагані переїхав до Тифлісу, згодом – Санкт-Петербургу. Його земляк А. Кавалліні працював хормейстером в опері С. Мамонтова у Москві, Києві, Одесі, Санкт-Петербурзі. 1907-го року на запрошення С. Брикіна (антрепринера у 1903–1910 рр.) переїхав до Києва, де пропрацював до 1928 року хормейстером. Й. Прибик був диригентом у Києві наприкінці XIX століття та Одесі, частина його творчої біографії пов'язана зі Львовом. Він був першим постановником «Пікової Дами» [ін. варіант укр. назви – «Винова Краля» – *О.Г.*] у Києві[73].

Одним із знаних художників, який працював у театрі тривалий час та оформив багато постановок, був С. Евенбах. Його декораціями захоплювався Ф. Шаляпін, коли побачив їх під час свого перебування 1915 року з гастролями у Києві. Також С. Евенбах працював у Харкові, Петрограді, Одесі та інших містах Російської імперії та Радянського Союзу. Серед режисерів, які мали значний вплив на театр першої половини XX століття, слід згадати М. Боголюбова. Він працював у містах України та Санкт-Петербурзі. Був першим постановником у Києві опер М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова[74].

Газета «Кіевълянинъ» доволі іронічно коментувала обмеженість репертуарної політики оперних труп кінця XIX – початку XX століття: «Нажаль, найкращі опери Вагнера донині не можуть проникнути до Києва, й змушені обмежуватись одним лише "Тангойзером"; навіть "Лоенгрін", який було показався на київській сцені кілька десятків років тому, більше на з'являється…»[75].

---

73 Варварцев М. М. Італійці в Україні (XIX ст.): біографічний словник діячів культури / Відп. ред. В. А. Смолій. НАН України. Інститут історії України. Київ: Інститут історії України, 1994. 196 с.

[74] Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре: воспоминания режиссёра. Москва: Издательство ВТО, 1967. 302 с.

[75] «Къ сожалѣнію, лучшія оперы Вагнера до сихъ поръ нікакъ не могутъ проникнуть въ Кіевъ, и мы принуждены ограничиваться однимъ лишь «Тангейзеромъ»; даже «Лоэнгринъ», показавшійся было на кіевской сценѣ несколько десятковъ лѣтъ тому назадъ, больше не-появляется…». – Киевлянин. №297 від 27.10.1901

«Якщо б хто-небуть з киян вирішив скласти уявлення про сучасний стан оперної й взагалі музичної літератури за театральними та концертними афішами, то він прийшов би до дуже цікавих висновків. По-перше, він отримав би сумніви щодо існування яких-небудь інших творів Вагнера окрім "Тангойзера"…»[76].

Разом з тим, аналізуючи виконання партій та сценографію, автори газетних статей вказують на інколи вільне поводження з авторськими вказівками щодо оформлення сцени, у той час як знання партитури викликає повагу, а вдалі сценографічні прийоми підкреслюються. Щодо співаків, то часто преса говорить про невідповідність голосу до вимог виконуваного репертуару. Критиці піддавались також невдалі режисерські ходи, що мали стати додатковим художнім елементом, а в результаті виявлялись абсолютно нехудожніми – «Не зайвим було б звернути увагу на мідний оркестр, що грав на сцені та за кулісами, певно, без будь якої підготовки якісь вправи-нісенітниці…»[77].

Однак, можна стверджувати, що з кількістю виконань Вагнера (дарма, що переважно «Тангойзера») зростав виконавський рівень співаків. В останні дореволюційні роки сформувалась група співаків, яка протягом наступного десятиріччя стала головними вагнерівськими виконавцями Києва:

«В "Тангейзері" співають найкращі сили трупи: Каржевін —Тангейзер, Воронець — Єлизавета, Каміонський — Вольфрам, Цесевич — Бітерольф. Усі вони, як і виконавці менших партій, дають усе, чого можна вимагати від нашої опери. Одна тільки д-ка[78] Валіцька в партії Венери нас не зовсім задовольняє:

---

[76] «Если-бы кто-нибудь изъ кіевлянъ вздумалъ составить мнѣніе о современномъ положеніи оперной и вообще музыкальной литературы по театральнымъ и концертнымъ афишамъ, то онъ пришелъ-бы къ очень любопытнымъ выводамъ. Во-первыхъ, онъ усомішлся-бы въ существованіи какихъ-либо другихъ, произведеній Вагнера кромѣ "Тангейзера"…». – Киевлянин. №278 від 08.10.1903

[77] «Не лишнимъ было бы обратить вниманіе на мѣдный оркестръ, игравшій на сценѣ и за кулисами, видимо безъ всякой подготовки какія то несуразные упражненія…» – Киевлянин. №313 від 12.11.1906

[78] Д-ка – "добродійка"– *О.Г.*

чи не краще було б дати цю партію д-ці Брун, а партію Єлизавети так і залишити за д-кою Воронець? Ансамбль від цього тільки виграв би. В театрі на виставах "Тангейзера" ввесь час повно публіки…»[79].

Разом з виконавським рівнем вдосконалювалась й техніка роботи над виставами, принципи підготовки та підходи до їх втілення. Так, аналізуючи постановку «Валькірії» 1909 року, Ю. Станішевський згадує про важливі для режисера М. Боголюбова відвідини Мюнхену та Байройту, де він мав можливість власними очима бачити принципи втілення вагнерівських драм у їх найбільш аутентичному вигляді[80], – «…У співдружбі з диригентом І. Пагані та винахідливим художником С. Евенбахом режисер створив виставу, що "відзначалася високим смаком і мистецьким почуттям краси. Нічого примхливого, нічого зайвого, кричущого. Прекрасні нові декорації, цікаві костюми". Постановка приваблювала першокласним виконавським ансамблем. К. Воронець (Зіглінда), Ф. Орешкевич (Зігмунд), М. Валицька (Брунгільда), Г. Боссе (Вотан) зігріли вагнерівських героїв щирим людським почуттям»[81]. Як зазначає дослідник, наслідування традиції Байройту було навіть у організації театральних дзвінків – фанфари з мотивів тієї дії твору, яка розпочнеться. Також в день прем’єри на сторінках «Київського театрального кур’єру» була надрукована стаття М. Боголюбова з аналізом драматургії твору.

Вже наступного 1910 року в Києві вперше було виконано «Зігфрида», третю оперу з тетралогії «Перстень нібелунга». Відгук газети «Рада» наведемо з незначними скороченнями: «Перша постановка „Зігфріда“, яка по ідеї мала бути видатною подією в музикальнім житті Київа, на ділі дала дуже незначні

---

[79] Рада. №267 від 26.11.1909. Тут та надалі орфографія та пунктуація українського тексту подана у оригіналі – *О.Г.*

[80] Байройтські спектаклі тривалий час залишались у репертуарі в тому вигляді, який мали при постановці їх під особистим керівництвом Р. Вагнера (Тетралогія та «Парсифаль»), а нововведення, що їх запроваджувала вдова композитора Козіма Вагнер, мали мінімальне відхилення від оригінальних постановок. Інші спектаклі "Байройтського канону" ставились у відповідній стилістиці, що базувалась на сценічному натуралізмі та насиченості бутафорією.

[81] Станішевський, Ю. Український театр кінця XIX — початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ: Інтертехнологія, 2006. — 1054 с.: іл.

художні наслідки. Почати з того, що оперу поставлено не цілу, а в уривках. Можна напевне сказати, що партітуру скорочено на добру третину. Особливо покраяно II і III акти, причім викинуто не тільки великі куски діалогів, а навіть такі місця, де розвивається дія. Так, у другім акті випущено той епізод, коли Зігфрід скидає трупи Міме й Змія (кілька сторінок партітури). Добре, що наші артисти однаково нерозбірно вимовляють слова, а то в головах слухачів виникла б чимала плутанина від такої "кускової" сістеми. Далі, в постановці помітно було багато провінціалізму, наче оперу ставив якийсь режісер-ділетант. Виходи робились не так, як того вимагає Вагнер. Подорожній, напр., виходить не з лісу, як сказано у Вагнера, а звідкись з стелі печери. Партію пташки виконує не хлопчик, як того вимагає Вагнер, а женщина (д-ка Орлова). Всі сценичні ефекти зроблено надзвичайно грубо. Замісць пташки з дерева спускається якась ганчірка, замісць Змія —щось таке, чого й назвати неможна, в третім акті пташка зовсім не літає. В декораціях нема стилю. Ліс у I акті занадто рідкий, у другім — не дає ніякої ілюзії, в першій сцені третього — декорації грубо розлазяться, замісць того, щоб їм зникнути в огні. За два роки підготовчої праці можна було дати щось більше стильне й художнє.

На щастя, виконання стояло на значній висоті, й це врятувало спектакль від повного художнього провалу. Оркестр у свій бенефіс грав прекрасно <…> До того д.[82] Пагані ще часто занадто форсірував згучність. Загалом, одначе, виконання оркестрове стояло високо, й ті привітання, що випали на долю оркестру й його шефа, були цілком заслуженими. Вокальні партії також поділено гарно. Хоча голос д. Коржевіна не досить сильний для партії Зігфріда — тут потрібний справжній героїчний тенор, — проте партію свою артист виконав з боку вокального цілком задовольняюче. З боку сценичного він був не зовсім на висоті, проте грубих помилок і недоладностів в його виконанні не було. Прекрасний Міме вийшов з д. Брайніна. Ми не сподівались од цього артиста ні такого голосу, ні такої гри, ні такої дікції, а він дав такий цільний образ, що тільки лишилось дивуватись. Д-ка Брун лехко вправлялась з

[82] «д.» – "добродій"– *О.Г.*

надзвичайно трудною тесітурою своєї партії <…> На своїх місцях були й д.д. Каченовський (Альберіх) та Дісненко (Фафнер) і д-ки Рибчинська (Ерда) й Орлова (пташка). Зрештою, й без того невелику партію Ерди так обкраяли, що д-ці Рибчинській майже нічого було й співати. Один тільки Максаков не підходив до партії Вотана, але проти цього нічого вдіяти не можна. Загальне враження від спектакля таке, що ми тільки познайомились з "Зігфрідом", але не бачили його в цілім і повнім виді. При тім занепаді серйозної музики, що тепер панує в Київі, доводиться дякувати й за це.

М. Григ...»[83]

Зрозуміло, що війна внесла коректури до театрального життя – у сезоні 1913/1914 року виконувались «Тангойзер» та «Лоенгрін», а дві постановки «Валькірії» відбулись вже, як не дивно, 1917 та 1923 року, – таким чином, у Києві було виконано половину з тетралогії «Перстень нібелунга». Про першу пореволюційну постановку «Валькірії» преса відгукнулась схвально: «…Обмеженість часу для підготовки "Валькірії" викликали сумніви щодо її успіху. І, незважаючи на це, "Валькірія" постала перед нами в такому вигляді, що її постановку та виконання можна порівняти та поставити поряд з колишніми постановками. Звичайно, не обійшлося й без недоліків, але інакше не могло і бути. Були вони і в оркестрі, і у артистів, і в окремих деталях постановки та сценічної дії, але все це було настільки незначним, що зовсім не загасало загального враження. З великим піднесенням грав оркестр, талановитий і чуйно керований Л. П. Штейнбергом. Чудовою Брунгільдою виявилася Литвиненко-Вольгемут, яка вперше взагалі виконувала цю партію і довела, що вона має не лише прекрасний голос і сценічні здібності, а й величезну музичність і художній смак…»[84]. М. Литвиненко-Вольгемут стане

---

[83] Рада. №261 від 17.11.1910. – Правопис оригіналу, підписано псевдонімом (?)

[84] «Ограниченность времени для подготовки „Валькирии" заставляла сомневаться в ее успешности. И несмотря на это „Валькирия" предстала перед нами в таком виде, что ее постановку и исполнение можно сравнить и поставить наряду с прежними постановками. Конечно, не обошлось без недочетов, но иначе не могло и быть. Были они и в оркестре, и у артистов, и в отдельных деталях постановки и сценического действия. Но все это было

знаковою співачкою свого часу з широким репертуаром (близько 80 оперних партій та численні камерні твори), була першою виконавицею Турандот з однойменної опери Дж. Пуччіні та вважалась однією з найкращих виконавець вагнерівського репертуару у СРСР.

Паралельно з виконанням опер надзвичайно часто кияни могли чути фрагменти вагнерівських творів у симфонічних концертах, які за старою традицією проводились у Купецькому саду і який так само за традицією продовжували називати Купецьким. Увертюра до «Тангойзеру» та «Лоенгріну», "Зигфрід-ідилія" та "Шум лісу" з того ж «Зигфріда», популярний "Політ валькірій", – «…все це ми вже чули. Невже у того самого Вагнера нема інших творів?!» – дивувалися автори газети «Рада».

Після революції першість серед постановок на київській сцені вже належить «Лоенгріну». З сезону 1922/23 року його ставили, якщо не рахувати поновлення у роки окупації, чотири рази. Щодо виконань «Валькірії» чи «Нюрнберзьких майстерзінгерів» у 20-х рр., то вони були творами з репертуарних рекомендацій – ця практика мала ідеологічне підгрунтя та мала на меті виключити виконання тих творів, які певною мірою могли суперечити комуністичному баченню мистецтва. Період 20-х років детально розглянуто у статті М. Черкашиної-Губаренко «Вагнер і український театр 20-х років»[85].

Щодо режисерських методів, якими послуговувались митці того часу, та завдань, які вони вирішували, свідчить наступна газетна стаття: «В театрі

настолько незначительно, что вовсе не затушевывало общего впечатления. С большим подъемом играл оркестр (усиленный по преимуществу в группе духовых), талантливо и чутко руководимый Л.П. Штейнбергом. Превосходной Брунгильдой оказалась Литвиненко-Вольгемут, впервые вообще исполнявшая эту партию и доказавшая, что она обладает не только прекрасным голосом и сценическими способностями, но и огромной музыкальностью и художественным вкусом. Выпуклая, яркая фигура—Вотан в исполнении Сибирякова. Удачная исполнительница партии Зиглинды— Окунева. Хороша, как и раньше, в партии Фрикки арт. Скибицкая. Зигмунда играл прежний исполнитель этой роли Орешкевич. Недостаточная полнота и мощь голоса вполне искупалась художественностью изображения, тонкой вокализацией и чеканной фразировкой. Лубенцов—лучший из Хундингов, которых мне приходилось слышать...» – Торгово-промышленный бюллетень. №223 від 13.05.1923

[85] Черкашина-Губаренко М. Р. Ріхард Вагнер і український театр 20-х років. Музика і театр на перехресті епох. Суми : Наука, 2002. Том І. С. 102–106.

ім. Лібкнехта 17 грудня піде опера Вагнера "Тангейзер". Ставить оперу т. Дисковський, диригує Штейман. Оперу "Тангейзер", що просякнута містицизмом та ідеєю боротьби християнства з поганством, перероблено з метою внести нову ідеологічну трактовку. За новою інтерпретацією Тангейзер повертається до "Гроту Венери" — через це пролог — "Грот Венери", перенесено на кінець опери. Така перестановка актів виправдується також завданням піднести динаміку дії, що за Вагнером на кінець опери підупадає. В опері зроблено багато купюр. Опера піде в нових декораціях, з новими балетними сценами»[86].

Доволі промовистою є й зниження інтенсивності появи вагнерівських творів у афіші від 30-х років XX століття, коли вони доволі швидко зникли з репертуару. Як пише в цікавому дослідженні музикознавець М. Раку, Р. Вагнер вже в перші пореволюційні роки отримав репутацію революціонера, що дозволило деяким творам стати частиною "обов'язкового". Запит на його твори існував серед інтелектуальної еліти, однак також підтримувався владою у середовищі пролетарів. При цьому «Парсіфаль» та «Лоенгрін» вважались не найкращими творами через свою містично-релігійну складову: перший офіційно заборонили 1934, другий через два роки (дозвіл на постановки «Лоенгріна» поновили вже у середині 1950-х – загальнодержавна політика знову відкрила Вагнеру шлях на сцену, але Київ виявився найменш інтенсивним його слухачем). «Нюрнберзькі майстерзінгери» навпаки, вважались твором реалістичним, "справжньою масовою оперою". «Зігфрід» уособлював "нову радянську людину", – «Перстень нібелунгів» був пов'язаний з більш складними ідеологічними претензіями, але фрагментами мав успіх. У 1930-і, з приходом до влади у Німеччині націонал-соціалістів, де постать Вагнера і його мистецтво були канонізовані, акценти змістилися. Зрозуміло, що

[86] Пролетарська правда. № 287 від 15.12.1925 – автор статті говорить про постановку та нові декорації. Можливо, це було поновлення «Тангойзеру» 1923 року, хоча Енциклопедія Національної опери України не містить відомостей про постановку цього твору за 1925 рік.

на радянських теренах на спадок композитора впала значна тінь, що й зумовило заборони його виконання[87].

Саме від цього періоду збереглися уривчасті документальні свідчення про постановки. Стосовно постановки «Лоенгріна» 1932-го року ми маємо 8 фотографій та афішу за 1933 рік.

Серед диригентів цього періоду, які відзначилися у вагнерівському репертуарі, слід згадати Л. Штейнберга – випускника Санкт-Петербурзької консерваторії, який двічі (у 1911—1914 та 1917–1924 роках) працював у Києві, був учасником Російських паризьких сезонів С. Дягілева, гастролював у Берні, Дрездені, Лейпцизі, Берліні. Він був першим в Україні постановником «Тараса Бульби» М. Лисенка. Його учень Л. Брагінський був постановником не тільки класики, але й творів композиторів-сучасників. Він пов'язаний з оперою від 1919 року, де спочатку грав в оркестрі, а у 1928-1933-у став головним диригентом театру.

Останній довоєнній постановці «Лоенгріну» у сезоні 1932/33 років судилося отримати друге життя в роки окупації Києва у 1941-1944 роках. Цей період став черговим випробуванням для Київського оперного театру та його артистів. Вже 8 жовтня 1941 року окупаційна газета «Нове Українське слово» у статті К. Дніпрова розповідала про відновлення роботи Київської великої опери (Grosse Oper Kiew): «…До складу опери вже зараховані кваліфіковані солісти-співаки. Створено чудовий оркестр, хор із 75 чоловік та балет із 40. До постановки намічені: «Катерина» – Аркаса, «Утоплена» – Лисенка, «Чорноморська дума» – Яновського, «Купава» – Вахнянина, «Кармалюк» – Костенко, «Тарас Бульба» – Лисенка…»[88].

Директором спочатку був призначений М. Шереметєв, художнім керівником став хормейстер М. Тараканов, диригентами значаться М. Радзієвський, С. Горбенко, Л. Яновський та В. Гавриленко. Втім, вже

---

[87] Раку, М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / Марина Раку. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 720 с.

[88] Тут та надалі збережена оригінальна орфографія

навесні директором та художнім керівником ("інтендантом)" стає В. Брюкнер – диригент оркестру радіо у Кенігсберзі, брат придворного композитора А. Гітлера А. Брюкнера та зять рейхскомісара України Е. Коха. Він замінив на посаді головного диригента М. Радзієвського та посунув з посади художнього керівника М. Тараканова, якій став просто хормейстером, та М. Шереметєва, переведеного у режисери (окрім нього працювали М. Зубарєв та О. Колодуб). Головним художником був призначений І. Курочка-Армашевський (худ. Л. Косміна, В. Бабенко, Й. Пейтан).

Названі митці, хто з власної волі, а хто через обставини, залишились у окупованому місті, хоча колектив театру мав повністю бути вивезений з Київа. Не судилося вчасно залишити місто й театральним декораціям, костюмам та нотам. Більшість з акторів та постановників почала свою артистичну діяльність ще на початку 30-х та була знайома з вагнерівським репертуаром. Переважно ті артисти, хто жив та працював у окупованому Київі, вимушені були потім відступати з німецькими частинами й решту життя провести у еміграції. М. Близнюк, автор книги «Войной навек проведена черта»[89], докладно описує умови роботи артистів у цей період та особисті долі багатьох з них. Зрозуміло, що воєнний стан та політика «расової приналежності» склали деякі проблеми в організації роботи театру: склад хору та балету Великої опери значних змін не зазнав, в оркестрі було до війни чимало євреїв, які були репресовані і знищені німцями. До війни оркестр складався зі 100, пізніше 140 чоловік, при поновлені театральної діяльності у часи окупації вдалося зібрати 75.

Докладна записка у Київську міську управу (цивільна німецька адміністрація) повідомляє про стан речей в оперному театрі на 1 листопада 1941 року. Зазначалось, що вдалося зберегти майно театру, повністю вціліла нотна бібліотека. Декорації та реквізит для 32 постановок (що оцінювались, за словами Н. Февра у берлінському «Новому слові», на 15 мільйонів золотих

[89] Михаил Иванович Близнюк. «Войной навек проведена черта…» Вторая мировая война и русские артисты: под оккупацией, в Рейхе, в лагерях Ди-Пи. Москва: «Старая Басманная», 2017. 1120 с., XVI с. ил.

рублів) також були в чудовому стані. Упаковані костюми навіть були відвезені на залізничну станцію [*для евакуації* – О.Г.], де їх грабували протягом дев'яти днів, але частину вдалося повернути до театру. Зазначено, що окрім основного фонду костюмів (із коштовних тканин) існував «прокатний фонд», із якого оперний театр видавав костюми для різних вистав за зверненнями інших театрів, клубів та ін. (з цього фонду з початком війни була вилучена частина костюмів на потреби щойно створених пересувних театрів, що мали обслуговувати фронтові частини). В задовільному стані було й взуття, за виключенням чобіт, переданих командирам радянських військових підрозділів з початком бойових дій. Новопризначений керівник опери (М. Шереметєв) відмічав, що музичні інструменти збережені повністю, але їх стан не може задовольнити потреби театру.

В порядку були й бутафорія та реквізит до спектаклів. Господарське й побутове обладнання (меблі, пульти, ковдри, портьєри) вціліли, але дещо потребувало реставрації. Потребувала її й система опалення. Оскільки звіт датований листопадом, то окремо зазначалась нестача палива, яка значно погіршувала ситуацію в опері, адже низька температура загрожувала збереженню цінного театрального майна (але не акторів!)[90].

Наведені дані ще раз підтверджують, що евакуація театру відбувалась поспіхом, а головною метою стала необхідність вивезти якомога більше працівників, не зважаючи на наявні можливості та умови. Входження у зимовий сезон та нестача паливних матеріалів складали значну проблему для "нововідкритого" театру. Іншою проблемою була продуктова криза, яка в меншій мірі зачіпала провідних солістів та керівництво, але становила серйозну проблему для статистів та інших працівників. На вул. Прорізній була відкрита театральна їдальня, але працювала вона теж з перебоями й не могла повністю задовольнити потреби театру. Ситуація стала виправлятися з призначенням В. Брюкнера, завдяки чому фінансування відтепер відбувалося із міського

[90]Там само

комісаріату, продуктовий набір покращився, але його отримували 200 чоловік із 1000 працівників[91].

Газета «Нове Українське слово» писала, що вже 13 грудня театр підготувався до відкриття сезону, який розпочався 25 числа показом «Пікової Дами» для запрошених гостей, а кількома днями раніше відбувся "пробний" спектакль, на якому виконувались сцени з «Пікової Дами», «Ночі перед Різдвом» М. Лисенка та балетні фрагменти Вальпургієвої ночі з «Фауста» Ш. Гуно. Для простого глядача сезон розпочався 27 грудня «Наталкою Полтавкою», яку те саме видання охарактеризувало як "свято української культури". Обмеженість репертуару (з декларованого у жовтні переліку не давали й половини назв), побутові проблеми та викликані війною незручності стали причиною передчасного закриття театру вже у серпні 1942 року. Пізніше діяльність театру була поновлена, та, за деякими даними, остаточно завершилась у січні 1943 року. В. Брюкнер залишався в Києві та все ще обіймав посаду очільника театру, а виїхав з міста майже напередодні штурму його радянськими військами. Принаймні, сезон у вересні 1943 року, як зазначає преса, відбувся: «Велика Опера в Києві відкриває цьогорічний сезон оперою Ріхарда Вагнера "Тангейзер". Головна радіогрупа України транслюватиме з Оперового театру другий акт опери в неділю 12 вересня 1943 року від 17 годин 30 хв. до 19 години...»[92], – за два місяці до звільнення міста німці або вдавали спокій, або бажали, щоб так здавалось.

Цінне майно та особливо взуття й костюми були вивезені до Німеччини. Про спектаклі цього періоду відомостей вкрай мало. «Лоенгрін» 1942 року не є виключенням – відсутні списки виконавців та дати показів. Вірогідно, ці документи були знищені або вивезені німцями, як і майно. Все, що відомо, це заявлені постановники та виконавці з недатованої програми сезону 1942/43.

---

[91] *Більш детально:* Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах: сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944 рр.). Київ: Мистецтво, 1998. 222 с.

[92] Дзвін волі. №73 від 12.09.1943, ін. регіональні газети – аналогічно

Можливо, це був єдиний склад артистів: Дир. – В. Брюкнер, реж. – М. Зубарєв, (худ. І. Курочка-Армашевський, хорм. М. Тараканов – не вписані).

Генріх	Шевцов, Циньов
Лоенгрін	Горський, Уляницький, Шведов
Ельза	Іващенко, Геращенко, Шведова
Тельрамунд	Мартиненко
Ортруда	Венедиктова, Єрмакова
Глашатай	Палій
Знать	Гончаров, Александров, Усачьов, Коряков
Пажі	Кощедєєва, Нагель, Таранова, Вікторщевська

Імена виконавців та постановників цього періоду історії театру майже не фігурують у наявних документах, їх біографічні відомості у архівах мистецтв відсутні та потребують подальших уточнень.

Вже наступна поява «Лоенгріну» та імені Вагнера у афіші відбулась 1958 року. Постановниками були: диригент О. Климов, режисер В. Скляренко, художник В. Людмилін, хормейстр В. Колесник. Ця група постановників була представлена найбільш вагомими українськими митцями того часу. О. Климов був диригентом зі значним сценічним досвідом, у 1948–1954 роках – директором Київської консерваторії. Він працював та викладав у багатьох містах, за рік до постановки «Лоенгріна» отримав диплом 1-го ступеню Всесоюзного фестивалю музичних театрів. Режисер С. Скляренко починав у театрі «Березіль» під керівництвом Л. Курбаса, згодом працював у різних містах України, очолював драматичні та музичні театри. Художник В. Людмилін народився у Києві, в 1930-1936 роках навчався у Мюнхенській академії мистецтв, був репресований та згодом реабілітований. На постановку «Лоенгріна» запрошений зі Свердловського оперного театру, де працював від 1940 року. В. Колесник був талановитим хормейстером, який 1952 року закінчив консерваторію та майже одразу зайняв посаду головного хормейстера театру.

Постановка 1958-го року найбільш задокументована: збережені у Державному архіві літератури та мистецтв кілька афіш, журнали спектаклів,

протоколи засідань художньої ради театру. Вони дають можливість не лише дізнатись дати спектаклів та виконавців партій кожного з них, але й познайомитись із «закулісною» частиною вистави, її створенням та життям по той бік сцени. У архіві Оперного театру є велика кількість фото зі спектаклів – як мізансценічні, так і портрети акторів крупним планом.

Вистава йшла українською мовою у перекладі П. Тичини. Хоча спектакль готувався тривалий час, йому також не судилося стати популярним. Збережені театральні документи свідчать про 11 вистав, що вкрай мало:

1958
18, 25 та 30 квітня;
12 та 17 вересня;
14 листопада.
1959
27 березня та 22 квітня
1962
9 листопада,
4 та 6 грудня.

Зрозуміло, що вистава народжувалась "в рамках" ідеології:

«…СКЛЯРЕНКО: Вирішуючи оформлення, ми вирішили підкреслити феодальний "жорстокий світ, жорстокі серця".<…>

Тов. КЛИМОВ: Самий принцип підходу до інтерпретації цього твору є абсолютно вірним. «Лоенгрін» – це переважно легенда, казка. Якщо ж дивитися на представлені ескізи, то це чиста історія - немає елементів легенди, немає фантастики, немає польоту, немає кольору.

Все зроблено дуже добре, професійно, але дуже похмуро. Трактування матеріалу як світлої легенди тут просто відсутнє. Тут варто шукати не так історичної правди, як всього того, що випливає з легенди, випливає з музики Вагнера.-…»[93].

[93] «…СКЛЯРЕНКО: Решая оформление, мы решили подчеркнуть феодальный "жестокий мир, жестокие сердца".<…>

«…Ця вистава, за світовою традицією, має зазвичай містичне звучання. І недаремно до нас учора на перегляд прийшли дуже відповідальні товариші, які відповідають за ідеологію репертуару. І я беру на себе сміливість висловити тут думку цих відповідальних товаришів про те, що театр, постановники спектаклю "Лоенгрін" вирішили його правильно. Постановники вистави поставили його на нашу, сучасну платформу, і тут треба поставити їм 5 з плюсом. <…> Але я маю зробити зауваження нашої постановочної частини: якщо вчора дуб хитався, то сьогодні це треба було виправити, але й сьогодні дуб хитався, та ще більше ніж учора. Це просто злочинна недбалість. Я вимагаю, щоб до завтрашнього дня цього не було. <…> Постановникам зважити на ті зауваження, які були тут висловлені. Вистава надалі має допрацьовуватися. Вона стане в ряд з найкращими нашими спектаклями, як "Тарас Бульба", "Війна і мир". З такою виставою, як "Лоенгрін", вже можна входити в будь-які двері. Ще раз вітаю із перемогою!»[94].

Тов. КЛИМОВ: Самый принцип подхода к интрепретации этого произведения совершенно верный. «Лоэнгрин» – это в основном легенда, сказка. Если же смотреть на представленные эскизы, то это чистая история, – нет элементов легенды, нет фантастики, нет полёта, нет цвета.

Всё сделано очень хорошо, профессионально, но всё слишком мрачно. Трактовка материала, как светлой легенды, здесь просто отсутствует. Здесь стоит искать не столько исторической правды, сколько всего того, что вытекает из легенды, вытекает из музыки Вагнера. -…» – Протокол №12 Заседания Художественного совета Киевского театра оперы и балета им. Т.Г. Шевченко. 27/IX-1957 г.

[94] «…Этот спектакль, по мировой традиции, имеет обычно мистическое звучание. И не зря к нам вчера на просмотр пришли очень ответственные товарищи, которые отвечают за идеологию репертуара. И я беру на себя смелость выразить тут мнение этих ответственных товарищей о том, что театр, постановщики спектакля "Лоэнгрин", решили его правильно. Постановщики спектакля поставили его на нашу, современную платформу, и тут надо поставить им 5 с плюсом. <…> Но я должен сделать замечание нашей постановочной части: если вчера дуб шатался, то сегодня это надо было исправить, но и сегодня дуб шатался, да ещё больше чем вчера. Это просто преступная халатность. Я требую, чтоб к завтрашнему дню этого не было. <…> Постановщикам учесть те замечания, которые были здесь высказаны. Спектакль в дальнейшем должен дорабатываться. Он встанет в ряд с лучшими нашими спектаклями, как "Тарас Бульба", "Война и мир". С таким спектаклем, как "Лоэнгрин", уже можно входить в любую дверь. Ещё раз поздравляю с победой!» – ПРОТОКОЛ №4 засідання Художньої ради Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка.17/IV-1958 р.

Разом з необхідністю дотримуватись певних рамок, прослідковується конструктивна мистецька позиція авторів вистави, їх знання загальних стилістичних характеристик (хоча іноді з цих питань виникали вкрай цікаві дискусії): «…Тов. КЛІМОВ: Вагнер не любив, щоб сторонні предмети заважали сприйняттю музики. Тому не треба, щоб декорації були надто красивими. В цьому макеті декорацій є відчуття музики Вагнера. Тут не треба копирсатись в стилях. Тут є стилізація, відповідна до музики Вагнера і цього цілком досить. - …»[95].

«...шолом підібрали поганий. ОРТРУДА /Любимова/ гримуватися досі не вміє. Хор, при виході Ельзи, повинен дивитися в її бік, а то хор весь час дивиться на диригента і співає «Йде, йде…», а хто іде – незрозуміло, і в Ельзи, і в Ортруди, і в артисток хору, якісь "індійські" жести рук. У німців таких жестів не було. <…> Треба показати Колоді, як слід подавати Ельзі руку. Поклони лицарів мають бути схожі на російські боярські поклони.

Коли відміряють місце для поєдинку, то і Тельрамунд та Лоенгрін повинні дотримуватись цього місця. Коли король встає з колін, то й усі мають піднятися з колін. А тут якось немає етикету на сцені…».

«…Шолом нашого Лоенгріна – це «гуска сидить на яйцях…»[96].

Перші вистави, як значиться у документах театру, «пройшли відмінно», хоча постановники скаржилися на нестаток часу на репетиції, навантаження на співаків та недопустимість у майбутньому працювати в такому темпі. Разом з

---

[95] ПРОТОКОЛ №14 Засідання Художньої ради Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР ім. Т.Г. Шевченка. 22 листопада 1957 року

[96] «...шлем подобрали плохой. ОРТРУДА /Любимова/ гримироваться до сих пор не умеет. Хор, при выходе Эльзы, должен смотреть в её сторону, а то хор всё время смотрит на дирижёра и поёт «Идёт, идёт…», а кто идёт – непонятно. И у Эльзы, и у Ортруды, и у артисток хора, какие-то "индийские" жесты рук. У немцев таких жестов не было. <…> Надо показать Колоде, как следует подавать Эльзе руку. Поклоны рыцарей должны быть похожи на русские боярские поклоны. Когда отмеряют место для поединка, то и Тельрамунд и Лоэнгрин должны придерживаться этого места. Когда король встаёт с колен, то и все должны подняться с колен. А тут как-то нет этикета на сцене. <…> Шлем нашего Лоэнгрина – это «гуска сидит на яйцах"». – ПРОТОКОЛ №4 засідання Художньої ради Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка.-17/IV-1958 р.

тим, протоколи щодо наступних вистав містять зауваження до сценічного оркестру – рівно такого ж характеру, як критикувала преса на початку століття: «…2/ Вказати інспектору сценно-духового оркестру тов. Щасливому на халатне ставлення до строю духового оркестру. 3/ Доручити тов. Рябову зробити зауваження виконавцям тромбонів з приводу їхньої неохайної гри. Вказати групі тромбонів на необхідність добитись чистоти виконання, в противному разі будуть зроблені адміністративні висновки»[97].

«Строго попередити диригента сценно-духового оркестру про необхідність своєчасного вступу оркестру»[98].

Можливо, вистава виявилася занадто складною для публіки, але наступний «Лоенгрін» кияни побачили лише наприкінці 1994 року.

Останній вагнерівський спектакль XX століття створювався спільно з німецькими постановниками, режисером Ф. Ергером та художником Х. Фогельгезангом, за підтримки Посольства ФРН, яке надавало консультації українській стороні, організувало курси німецької мови, що було вкрай важливим – такі часові проміжки у виконанні Вагнера (твори якого майже 40 років(!) не ставились у Києві) та, переважаюча у нас традиція італійського спрямування, не сприяли одразу бездоганному результату роботи.

Київська група постановників була представлена диригентом-постановником В. Кожухарем й художником по костюмам М. Левитською – митцями, які й наразі ведуть активну творчу діяльність. Прем’єрний показ «Лоенгріну» пройшов 30.12.1994 року. Цей спектакль отримав переважно схвальні відгуки у пресі та конструктивну критику, але йому також не судилося тривале сценічне життя. Хоча «Лоенгрін» 1994 року має значну кількість згадувань у пресі, але постановка знову була створена у нестабільний час, документальні свідчення про неї відсутні в Державному архіві мистецтв, можливо, чекають свого часу на ще не розібраних полицях із документами.

---

[97] Протокол №10 21.05.1958 р.
[98] Протокол №15 26.11.1958 р.

А. Мокренко, в той час директор театру, так розповідав про процес постановки: «Майже рік ми працювали над цим твором. Однією з найбільших складностей було вивчення виконавцями німецької мови. Річ у тім, що опера йде на сцені майже без купюр – 4,5 години. <…> Тепер відбувається те, чого ще ніколи не було на оперній сцені України – спектакль йде німецькою мовою, тобто в оригіналі. Й то дуже важливо, адже є музика голосу, а є музика слова, інтонації. Мовно-музичний синтез – вища грань в оперному мистецтві, й ми до цього прагнемо. Крім того, театр послідовно йде по шляху інтеграції в світову культуру. А хто б нас зрозумів у Європі чи Америці, коли б «Лоенгрін» звучав не його рідною мовою. В усіх театрах світу опери виконуються мовою оригіналу, й нам треба активно прилучатися до цього рівня виконавської культури. <…> Реалізувати програму нам допоміг спеціальний фонд, що існує при Міністерстві закордонних справ Німеччини в Україні, яке ставиться до театру з великою прихильністю.

Його співробітники, а також спеціалісти Інституту Гьоте в Києві допомогли вивчити німецькі тексти, відчути особливий колорит образу німецької легенди, її дух і чарівність. <…> Над постановкою спектаклю працювала талановита творча група. Крім названих митців, це диригент Володимир Кожухар, хормейстер Лев Венедиктов та інші. Головні партії виконують Микола Шопша, Олександр Востряков, Світлана Добронравова, Микола Коваль, Валентина Кочур, Валерій Пащенко та інші»[99]. Декотрі з названих співаків та постановників лиш нещодавно завершили артистичну діяльність, частина митців викладає у НМАУ ім. П.І. Чайковського, передаючи молоді свій досвід.

Преса здебільшого схвально відгукнулась на постановку, а критика була конструктивною та стосувалась незначних прогалин, які були викликані більше незвичністю матеріалу, ніж художніми можливостями виконавців: «…Досконалість опері Вагнера задали не лише звучання мовою оригіналу без

[99] Вл. інф. «Час/Time», 07.01.1995 – Для меломанів, які знають, що почім в оперній класиці

"музичних купюр", а й "мобільність" хору. Хор не стояв нерухомо на сцені, а "оживляв" музичну атмосферу вистави, беручи активну участь у дійстві, що розігрується…»[100].

«…Головне, що нарешті усвідомлена необхідність виконання опери мовою оригіналу, оскільки лише за цієї умови зберігається її комплексна мелодика. Магія музики робить несуттєвим те, що Лоенгрін сивий, а Ельза не настільки витончена, як можна було б очікувати при її гіпотетичній юності. До того ж майстерність акторів – безперечна.

Колективу, що працював над виставою, вдалося створити оригінальне і сучасне видовище, що відповідає естетичній концепції Вагнера, який одним з перших проголосив ідею синтезу мистецтв, втілену в музичній драмі. Оформлення сцени вирішено лаконічно, контрастні чорно-червоні прикраси підкреслюють виразність дії. Досить сміливі та нетрадиційні костюми, розроблені Марією Левітською. Своєрідна іронія є і у використанні окопних шинелів для вбрання брабантської знаті та очевидних натяків на німецьку військову форму часів Третього рейху. Асоціативний ряд, що викликається подібним рішенням, наводить на роздуми про безперечний зв'язок романтизму з духом диктатури»[101].

---

[100] «Совершенность опере Вагнера предали не только звучание на языке оригинала без "музыкальных купюр", но и "мобильность" хора. Хор не стоял неподвижно на сцене, а "оживлял" музыкальную атмосферу спектакля, принимая активное участие в разыгрывающемся действе». – «Финансовая Украина». 18 января 1995, Олеся Волчик

[101] «Главное, что в кои-то веки осознана необходимость исполнения оперы на языке оригинала, поскольку лишь при этом условии сохраняется её комплексная мелодика. Магия музыки делает несущественным то, что Лоэнгрин сед, а Эльза не столь изящна, как можно было бы ожидать при её гипотетической юности. К тому же, мастерство актёров – бесспорно. Работавшему над спектаклем коллективу удалось создать оригинальное и современное зрелище, отвечающее эстетической концепции Вагнера, который одним из первых провозгласил идею синтеза искусств, воплощённую в музыкальной драме. Оформление сцены решено лаконично, контрастные чёрно-красные декорации подчёркивают выразительность действия. Довольно смелы и нетрадиционны костюмы, разработанные Марией Левитской. Своеобразная ирония есть и в использовании окопных шинелей для нарядов брабантской знати и очевидных намёков на немецкую военную форму времён Третьего рейха. Ассоциативный ряд, вызываемый подобным решением, наводит на размышления о несомненной связи романтизма с духом диктатуры…». – Всеукраинские ведомости. 6.01.1995, Эрик ФАЛЬК, культуролог

«Створений артистом [М. Ковалем – *О.Г.*] чудовий (в сенсі художньої достовірності) образ підступного лиходія брабантського графа Фрідріха фон Тельрамунда – ну просто саме втілення категорії зла у «хімічно чистому» вигляді! (Більш жахливі образи лиходійства може продемонструвати ну хіба що саме життя!) <…> Інтонаційне багатство співу В. Кочур дозволило їй настільки мальовничо описати злочинну Ортруду, що вражені слухачі партеру відчули крижаний жах її численних прокльонів. Гра та вокал чудової актриси стали, мабуть, художньою сенсацією вистави»[102].

«… О. Востряков з успіхом подав образ Лоенгріна. І хоча не все було бездоганним з точки зору вокалу, та й сама манера («італійська» за школою) дещо не співпадала з національним характером персонажа, в цілому надзвичайно складна і багатогранна партія героя опери відтворена з глибоким розумінням змісту цього образу. Слід підкреслити, що обдаровання співака, його артистична природа відповідають лірико-поетичній натурі Лоенгріна, про яку писав Вагнер <…> О. Востряков напрочуд органічно, природно почувається в сцені біля собору (друга дія) і особливо в третьому акті, де найповніше розкривається ліричне обдарування артиста. Сповнений трепетної ніжності поетичний дует "Чарівним огнем палає серце ніжно", натхненне аріозо "Як ніч ця солодко мені туманить думку…" і підкреслене, величне друге аріозо, в якому Лоенгрін нагадує Ельзі про її клятву, – утворюють ніби єдину лінію розгортання образу героя, що оновлюється й доповнюється важливими рисами. У масштабній емоційно насиченій сцені співакові вдається розкрити багату гаму почуттів від найінтимнішого переживання до величної відстороненості і

---

[102] «Созданный артистом прекрасный (в смысле художественной достоверности) образ коварного злодея брабантского графа Фридриха фон Тельрамунда – ну просто само воплощение категории зла в «химически чистом» виде! (Более чудовищные образы злодейства может продемонстрировать ну разве что сама жизнь!) <…> Интонационное богатство пения В. Кочур позволило ей настолько живописно обрисовать преступную Ортруду, что потрясённые слушатели партера ощутили ледяной ужас её многочисленных проклятий. Игра и вокал замечательной актрисы стали, пожалуй, художественной сенсацией спектакля». – Зеркало недели. Суббота, 4 февраля 1995 года. – «ЛОЭНГРИН» В ЗЕРКАЛЕ ОПЕРНОГО РЕНЕССАНСА. *Евгений КУРЫШЕВ, кандидат педагогических наук*

відчуття трагічної самотності, втрати кохання і коханої. Безумовно, ця партія може стати окрасою його репертуару…»[103].

Останнім твором Р. Вагнера, представленим на сцені оперного театру 15 вересня 2021 року, був «Трістан та Ізольда». Хоча й у концертному виконанні, але це була прем'єра для нашого міста – раніше виконувались лиш окремі фрагменти партитури. Сподіваємось, що незабаром опера постане й у сценічній версії та відкриє шлях іншим з поміж доробку Майстра.

Підводячи підсумки та аналізуючи відомі постановки опер Р. Вагнера, можемо стверджувати, що цей значний пласт музики так й продовжує існувати для киян в якості виключення з загального масиву. Оперний театр, залишаючись репертуарним за принципом своєї організації, не включає до репертуарного переліку жодного твору композитора, хоча їх наявність завжди є свідченням художнього рівня колективу, можливостей виконувати складний у реалізації музичний матеріал. Вже згадуване концертне виконання «Тристана та Ізольди» показало, що "вагнерівський вакуум" існує – квитки були розпродані повністю заздалегідь.

Звичайно, поодинокі виконання оркестрових фрагментів, фортепіанних творів композитора та перекладень для інших складів інструментів не можна порівнювати з постановками, але все ж завдяки саме ним вдається хоча би частково заповнити ці прогалини репертуару. Слід зауважити, що останніми роками, переважно у камерній версії, Р. Вагнер звучить все частіше[104].

Якщо ж брати до уваги лише постановки опер, то можна скласти певну закономірність не лише їх появи, але й особливостей самих постановок. Дореволюційні «Тангойзери» були зумовлені не лише найближчою до традиційної італійської опери структурою твору, але й комерційною складовою: вірогідно, антрепринери не бажали ризикувати постановками нових творів не знаючи, який прибуток вони принесуть; разом з тим, за контрактом

---

[103] «Музика». №2 (296) III-IV 1995 р. Здобутки є, а перспективи? *Надія Некрасова*

[104] Київське Вагнерівське товариство: 25 років під гостинним дахом Київського будинку вчених Національної академії наук України: науково-популярне видання. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2021. 240 с.

декорації мали залишатись у власності театру, а всі наступні постановники тим чи іншим чином могли використовувати у своїх спектаклях вже наявні, беручи їх на прокат. Можливо, це лише припущення, але постановки цієї опери за кількістю разів дорівнюють в сумі постановкам «Зігфріда», «Валькірії», «Лоенгріну» та «Летючого Голландцю». Останній був представлений лиш раз 1893 року, вірогідно, не мав успіху[105]. «Лоенгріну» судилося стати другою за популярністю оперою, яка час від часу виникала у афіші, а після революції стала найчастіше виконуваною. Дореволюційні постановки «Валькірії» (1909) та «Зігфріда» (1910) могли свідчити про появу попиту на Р. Вагнера, появу традиції та, в результаті, співаків з відповідними вокальними даними для цих творів. Зрозуміло, що рівень виконання та якість перших постановок не були бездоганними (про що й свідчить преса), а Перша світова війна зупинила цей розвиток.

Пореволюційні постановки вже існували у ідеологічній площині та від перших років мали демонструвати досягнення та довершеність комуністичного строю. Представлені «Валькірія» та «Майстерзінгери» були оголошені революційними творами та такими, що уособлюють масове народне начало[106]. Вони, як і виконувані «Лоенгрін» та «Тангойзер», зазнавали значних купюр й стилізації до необхідних владі форм. Заборона частини вагнерівського спадку з середини 30-х років тривала до середини століття, коли певні твори були дозволені за умови обходження "гострих кутів" оригінального лібрето[107].

Незважаючи на зняття табу у 1950-х, Київ так й не сформував інтересу до музики Р. Вагнера. Єдина сучасна постановка «Лоенгріну» мовою оригіналу середини 90-х років стала на сьогодні останнім спектаклем київської "вагнеріани".

---

[105] Ще раз «Голландець» був представлений киянам під час гастролів Донбас-Опери 2013 року.

[106] Сам композитор існував у радянському міфотворенні в якості революціонера-новатора, ставлення до особистості якого з часом зазнавало деяких ідеологічних змін.

[107] В той же час творчість Р. Вагнера у Німеччині стала обслуговувати ідеологію націонал-соціалізму, але його спадок не зазнав структурного втручання, був комплексно прийнятий та інтерпретований у необхідному для режиму напрямі.

Додаток В.

Фотоілюстрації з історії Байройтського фестивалю та його постановок

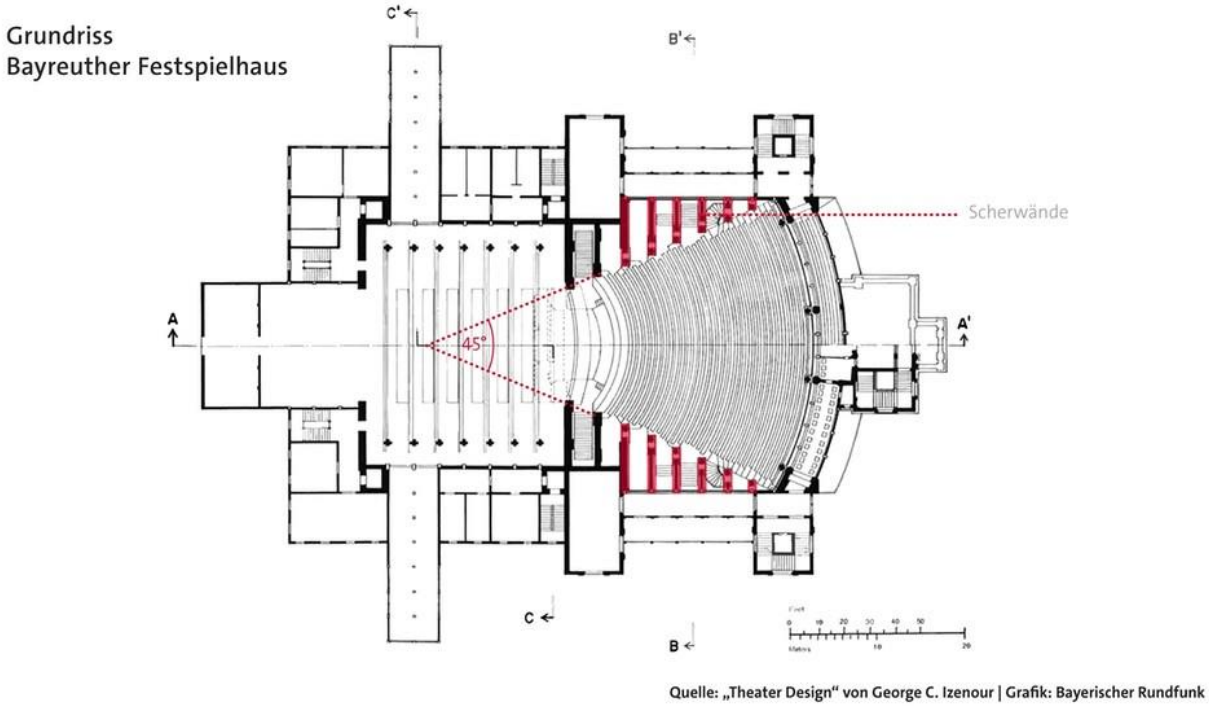
Ріхард Вагнер у 1953 році

Людовик II Баварский.
(Фердинанд фон Пілоті,1865)

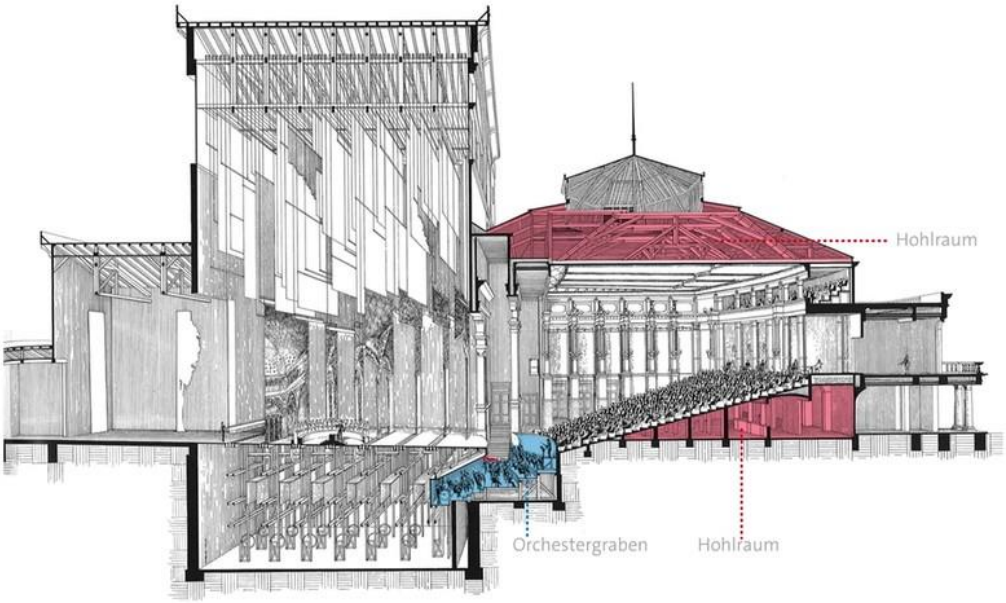
Фестшпільхауз. Байройт, 2021

Вілла Ванфрід

Плани Фестшпільхаузу та оркестрової ями

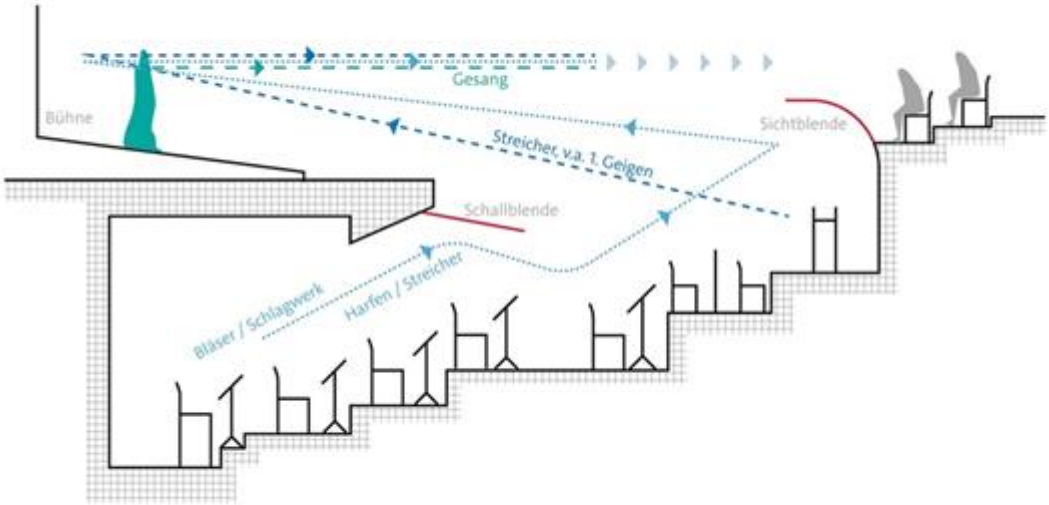


Querschnitt Bayreuther Festspielhaus



Quelle: „Theater Design" von George C. Izenour | Grafik: Bayerischer Rundfunk

Orchestergraben Bayreuther Festspielhaus



Quelle: Bayreuther Festspielhaus | Grafik: Bayerischer Rundfunk

Козіма Вагнер (1837–1930)

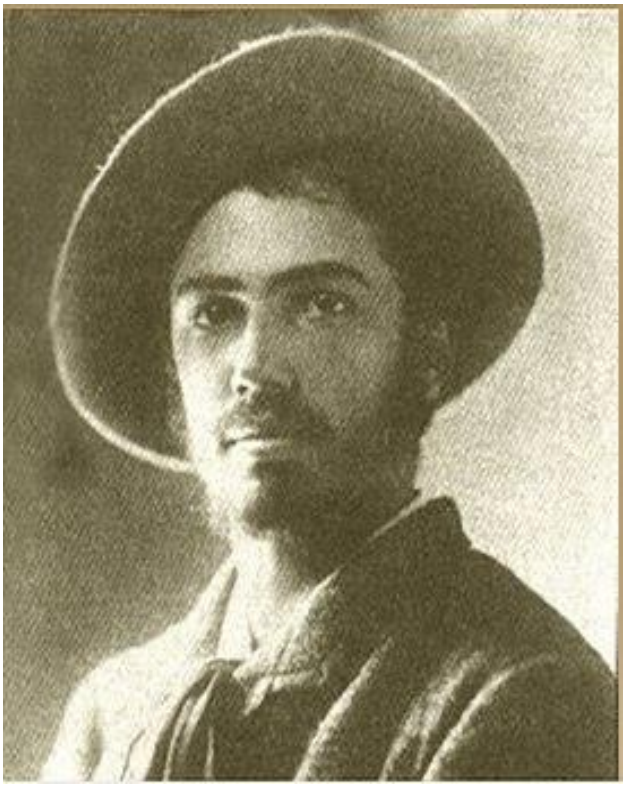
Зігфрід Вагнер (1869–1930);

Зігфрід та Козіма

«Тангойзер»: 1891, пост. К. Вагнер; 1930, пост. З. Вагнера

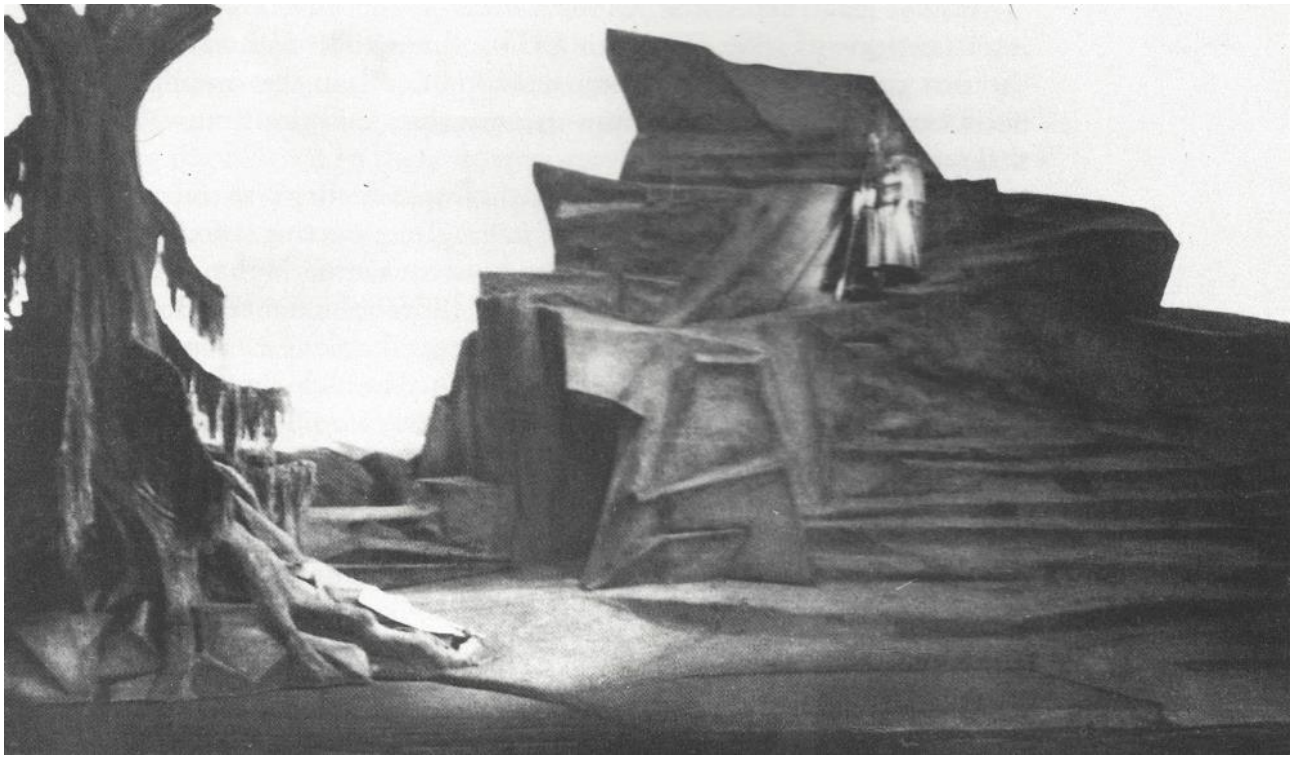
Вініфред Вагнер (1897–1980)

Адольф Аппіа (1862–1928)

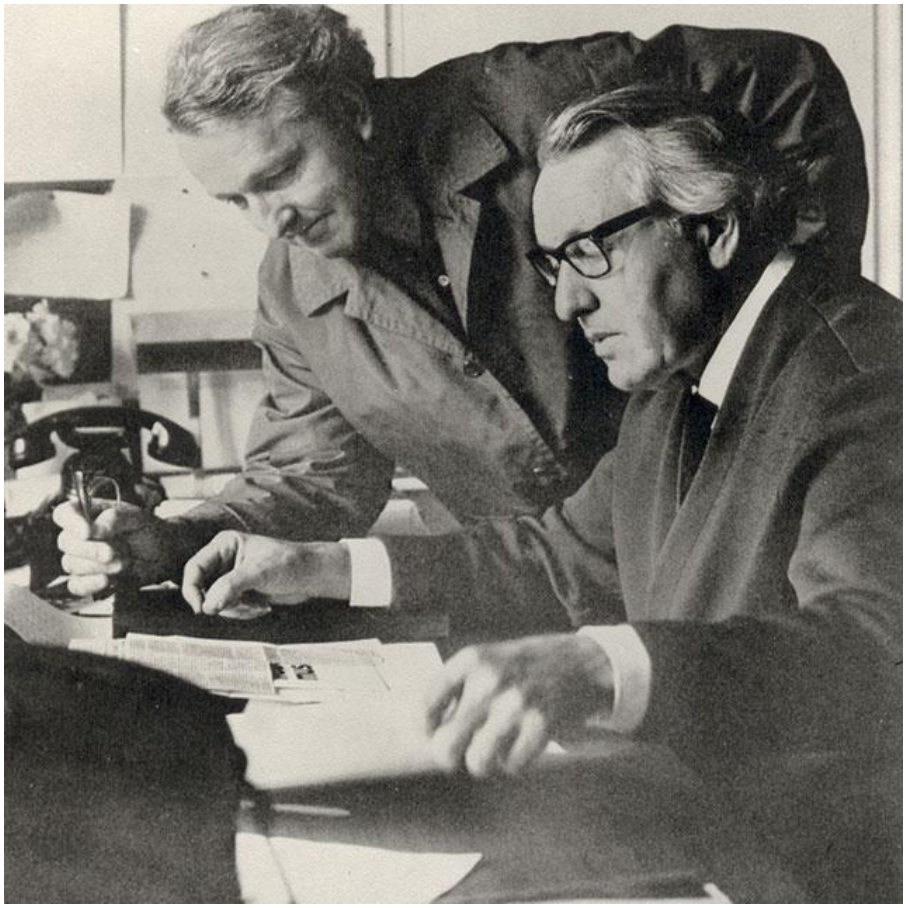


Вініфред Вагнер з А.Гітлером та Віландом

Е. Преторіус. «Валькірія», III акт. Пост. 1933 року

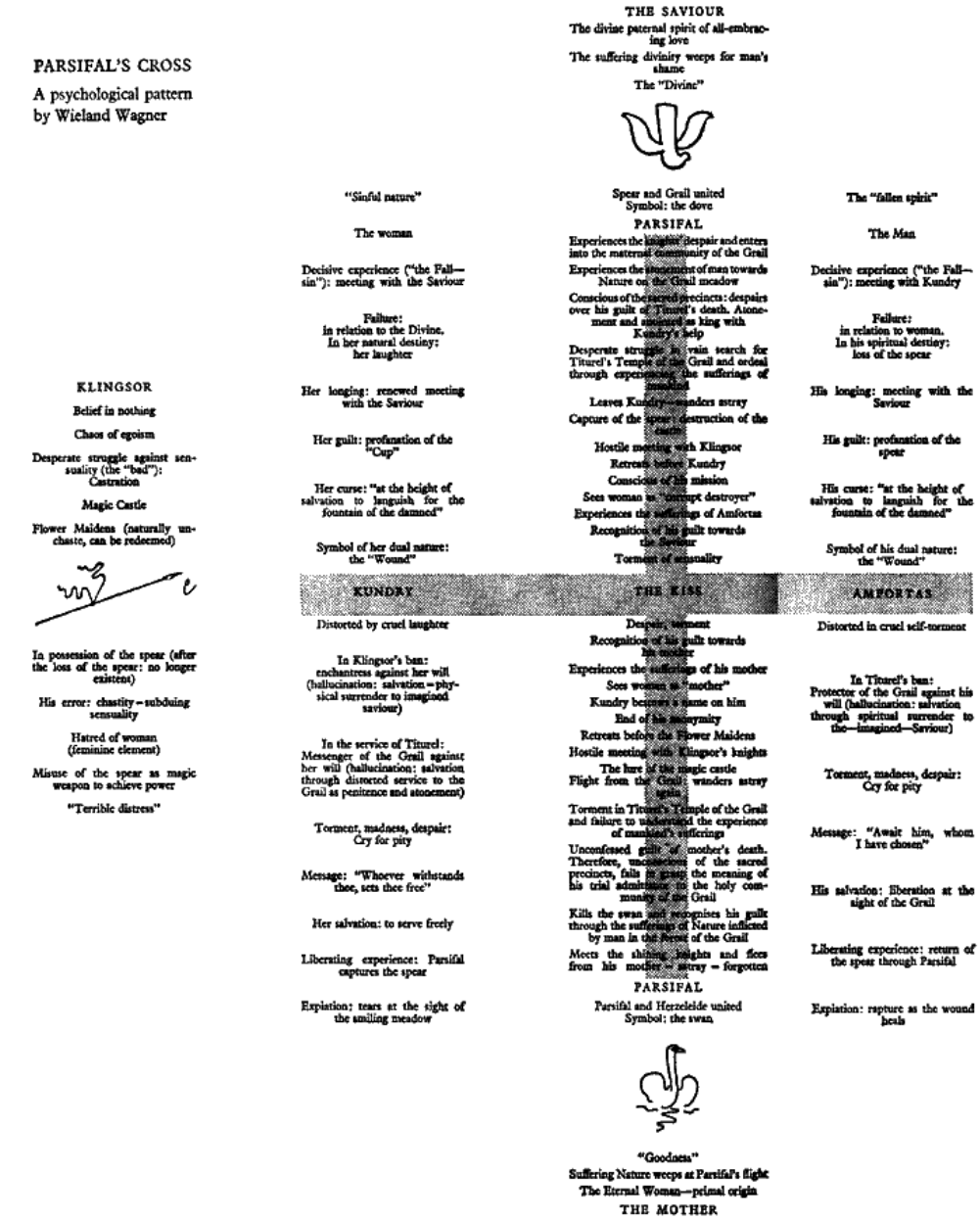


Брати Віланд та Вольфганг Вагнер 1950-і роки



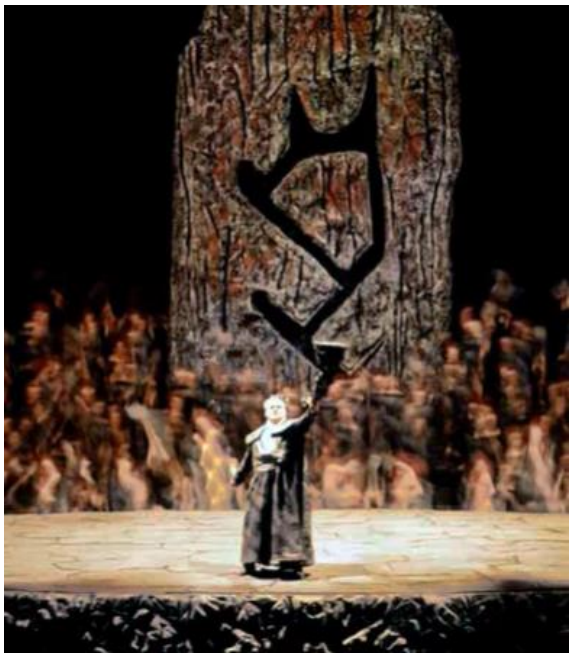
Сцени з вистави «Парсіфаль», 1951 рік. Пост. Віланд Вагнер

Хрест Парсіфаля



«Золото Рейну»:1951, Віланд Вагнер; 1960, Вольфганг Вагнер

«Загибель богів», 1965. Віланд Вагнер



Катаріна Вагнер та Єва Вагнер-Паск’є, керівники фестивалю у 2009–2015 роках

Додаток Г.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Гончар О. Ю. Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангойзера» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. журн. Київ, 2020. №16. С. 129–136.
2. Гончар О. Ю. Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 131: Музична інтерпретація: теоретичний та виконавський дискурс: зб. ст. і матеріалів. Київ, 2021. С. 137–153.
3. Гончар О. Ю. «Новий Байройт» – відродження вагнерівського фестивалю: передумови, персоналії // Музичне мистецтво і культура. Вип.32 (1). Одеса, 2021. С. 106–121.
4. Гончар О. Ю. Музична драма Р. Вагнера «Парсіфаль» у режисерському прочитанні Кирила Серебреннікова // Музичне мистецтво і культура. Вип.33 (2). Одеса, 2022. С. 210–222.
5. Гончар О. Ю. Київські маршрути творів Ріхарда Ваґнера // Українська книга про Ріхарда Ваґнера / за заг. наук. ред. докт. Мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 42–68.

Наукові праці апробаційного характеру

1. Гончар О.Ю. Анатоль Петрицький: оперна сценографія 20–30-х років XX століття у діалозі з європейськими тенденціями та у пошуках власної ідентичності // Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах: тези Другої щорічної міжнародної наукової конференції (Київ, 6 грудня 2021р.) / Національна академія мистецтв України. Київ, 2021. С. 14–16
2. Гончар О.Ю. Постать Віланда Вагнера та його мистецькі погляди // Молоді музикознавці : тези XXI міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 8–10 січня 2021 р.) / Київська муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2021. С. 27–28
3. Гончар А. «Новый Байройт» – новое дыхание // Київське Вагнерівське товариство: 25 років під гостинним дахом Київського будинку вчених Національної академії наук України: науково-популярне видання – Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М. – 240 с. С. 129-137

Додаток Д.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри Теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, в доповідях на трьох міжнародних та трьох всеукраїнських наукових конференціях.

Міжнародні:

1. «Байройтський фестиваль 2019: прем'єра "Тангойзера"», Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 07 листопада 2019 року.
2. «Постать Віланда Вагнера та його мистецькі погляди», XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації». Київ, 8–10 січня 2021 року.
3. «Анатоль Петрицький: оперна сценографія 20-30-х років XX століття у діалозі з європейськими тенденціями та у пошуках власної ідентичності», Національна академія мистецтв України. Друга щорічна міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокульнурних процесах» Київ, 06 грудня 2021 року.

Всеукраїнські:

1. «Опера "Тангойзер" Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі», XX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики "Інтерпретаційний потенціал музичного твору". Київ, 30 жовтня–1 листопада 2020 року.
2. «"Новий Байройт" – відродження вагнерівського фестивалю: передумови, персоналії», XXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття». Одеса, 3-5 грудня 2020 року.
3. «Музична драма Р. Вагнера "Парсіфаль" у режисерському прочитанні Кирила Серебреннікова», XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» Одеса, 8–9 грудня 2021 р.