

УДК 781.2:78.071.1(44)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231228>

РІЗАЄВА Г. Є.

Різаєва Ганна Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

rizaievanmau@gmail.com

© Різаєва Г. Є., 2021

100-РІЧЧЯ ЗАЛЬЦБУРЗЬКОГО ФЕСТИВАЛЮ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Розглянуто шляхи формування Зальцбургського фестивалю як соціокультурного феномену. Окреслено й систематизовано століття існування головного музично-театрального форуму Європи. Виділено три основних етапи його буття: становлення — «стабілізація» — «модернізація». Досліджено період виникнення, розвитку та реалізації ідеї створення щорічного свята музики і драми у місті В. А. Моцарта на межі ХІХ–ХХ століть. Виявлено опосередкований зв'язок діяльності його ідеологів — М. Рейнгардта і Г. фон Гофманстала з українським культурним простором, що гіпотетично могло вплинути на розвиток українського театру 1920-х років. Висвітлено два основні бачення реалізації ідеї фестивалю на початку ХХ століття — «моцартоорієнтований» та «загальнотеатральний», які на кожному етапі існування зальцбургського музично-театрального форуму по-різному визначали його концепцію та репертуарну політику. З'ясовано роль ідеологічної складової у формуванні фестивального простору. Простежено зміну пріоритетів в основоположній тріаді драма — опера — концерт протягом різних періодів існування фестивалю в Зальцбурзі. Наголошено на безпосередньому зв'язку знакових культурних інституцій з національним самовизначенням і з формуванням об'єднуючої суспільної парадигми.

Ключові слова: музично-театральний форум, Зальцбургський фестиваль, оперний театр, діяльність Макса Рейнгардта, музична культура Австрії ХХ — початку ХХІ століття, культурні інституції, державна ідеологія.

Постановка проблеми. Зальцбургський фестиваль, який 2020 року навіть в умовах пандемії гучно відсвяткував своє сторіччя¹, безсумнівно, є ключовою подією в сучасному світовому музичному просторі. Це легендарний приклад реалізації багатоскладових соціально-культурних, політичних та економіко-фінансових комунікативних зв'язків не тільки за масштабом — хоча він вражає і кількістю відвідувачів, і бюджетом у кілька десятків мільйонів євро², — а й завдяки його непересічній історії, сповненій палкої мрійності й відданості високим ідеям мирної Європи батьків-засновників, політичних трагедій, пошуку власного обличчя і складного шляху до визнання «головним музичним форумом світу».

¹ Незважаючи на вимушено скорочену програму, протягом серпня 2020 року в рамках Фестивалю відбулося 112 заходів: від конференцій і кінопоказів до оперних і драматичних вистав і концертів.

² У 2015 році фестиваль забезпечив відвідувачів 250000 квитками (188 вистав і концертних програм) і мав бюджет 61 мільйон євро. Див.: Opening of the Salzburg Festival // Deutsche Welle. 2015. 17 July. URL: <https://www.dw.com/en/opening-of-the-salzburg-festival/a-18592341> (accessed: 25.10.2020).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У західній музичній історіографії, культурології і театрознавстві тема Зальцбурзького фестивалю вже кілька десятиліть перебуває у просторі наукового дискурсу. Про це свідчать фундаментальні монографії «Історія Зальцбурзького фестивалю»¹ Стефана Галупа (Stephan Gallup), «Значення Зальцбурзького фестивалю: Австрія як театр та ідеологія»² Майкла П. Штейнберга (Michael P. Steinberg), «Триумфальні ворота австрійського мистецтва: відкриття Гуто фон Гофмансталем Зальцбурзького фестивалю»³ Норберта Крістіана Вольфа (Norbert Christian Wolf), «Зальцбурзький фестиваль. Його значення для європейської фестивальної культури та її аудиторії»⁴ Майкла Фішера (Michael Fischer) і численні критичні й наукові статті, серед яких виділяється робота Майкла Бурі (Michael Burri), у якій розглянуто «фестивальні місії» Австрії 1918 року — Віденський та Зальцбурзький фестивалі⁵. Цікаво, що автори більшості праць, досліджуючи фестивальну кон'юнктуру та її музичні складові, зосереджуються на ідеологічних аспектах⁶, економічних і фінансових показниках, аналізі туристичного ринку, а також на політичних контекстах у площині взаємовідносин керівництва фестивалю різних часів із владою Зальцбурга й Австрії. Ще один напрям досліджень⁷ становить аналіз окремих театральних постановок як на рівні рецензій, так і в більш ґрунтовних наукових розвідках. До останніх належить дисертація російського дослідника Вадима Журавльова «Особливості режисури оперного фестивального спектаклю на прикладі Зальцбурзького фестивалю межі ХХ та ХХІ століть»⁸. У ній автор проаналізував тринадцять вистав культових режисерів «доби Мортъє» 1992–2001 років⁹.

В українській музикології аналізу зальцбурзьких постановок початку ХХІ ст., зокрема «Дон Жуана» В. А. Моцарта у постановці Клауса Гута (2007) та «Макбет» Дж. Верді у постановці творчого тандему Рікардо Муті — Пітера Штайна (2011), присвячені статті академіка М. Р. Черкашиної-Губаренко. У її численних працях з історії оперного театру ХХ — початку ХХІ ст. Зальцбурзький фестиваль неодноразово згадується

¹ Gallup S. Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Wien : Residenz, 1989. 453 S.

² Steinberg M. P. The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1938. Ithaca : Cornell University Press, 1990. XVII, 253 p.

³ Wolf N. C. Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg : Verlag Jung und Jung, 2014. 320 S.

⁴ Die Salzburger Festspiele. Ihre Bedeutung für die europäische Festspielkultur und ihr Publikum / Hrsg. M. Fischer. Salzburg : Verlag Anton Pustet, 2014. 192 S.

⁵ Burri M. Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg // Austrian History Yearbook / Center for Austrian Studies, University of Minnesota. 2016. Vol. 47. P. 147–166. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0067237816000114>.

⁶ Особливо пов'язаних із періодами становлення фестивалю на початку свого існування у 1920-х роках та його функціонування у часи аншлюсу.

⁷ Переважно це критичні статті у періодиці та спеціалізованих виданнях, зокрема «Opernwelt» («Світ опери»), «Die Buehne» («Сцена»), «Die Deutsche Buehne» («Німецька сцена»), «Die Oesterreichische Musikzeitschrift» («Австрійський музичний журнал») та ін.

⁸ Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа ХХ и ХХІ веков) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2002. 181 с.

⁹ Ідеться про таких режисерів: Пітера Селларса (Peter Sellars), Люка Бонді (Luc Bondy), Крістофа Марталера (Christoph Marthaler), Петера Штайна (Peter Stein), Герберта Верніке (Herbert Wernicke), Йоссі Віллера (Jossi Wieler), Ганса Ноєнфельса (Hans Neuenfels).

в контексті досліджень європейських музичних фестивалів¹. Увага до фестивалю також спостерігається на шпальтах українських періодичних видань у вигляді оглядових чи критичних статей, присвячених певним сезонам або окремим виставам. Провідними українськими спостерігачами та рупорами «зальцбурзьких урочистостей» в останні роки є музикознавці Аделіна Єфіменко й Анна Ставиченко. Незважаючи на їх ґрунтовні професійні статті в періодиці, вони не дають змоги узагальнити історичні процеси, проаналізувати концептуальні періоди становлення й розвитку цього знаково-музично-театрального фестивалю, простежити шляхи реалізації або руйнування ідеологічного фундаменту, який заклали пасіонарний австрійський драматург, поет, лібретист Гуґо фон Гофмансталь, провідний театральний режисер та імпресаріо Макс Рейнгардт, композитор Ріхард Штраус та інші ініціатори його створення.

Актуальність дослідження. Новітнє історичне музикознавство орієнтується передусім на широкі контексти й інтегративні підходи, про що свідчать роботи сучасних прогресивних авторів: Алекса Росса², Філіпа Боссана (Philippe Beaussant), Джона Еліота Гардінера³, Валерії Жаркової⁴ та багатьох інших. У їхніх дослідженнях відтворено віртуальну реальність художнього світу існування музичних феноменів в усій їх різноманітності — від фізично проявленого звукового простору епох (так звані «звукові контексти епохи»), створення й діяльності культурних та освітніх інституцій, соціально-політичних подій, релігійних та духовних течій, мистецьких угруповань, науково-технічних відкриттів до моди і кулінарних уподобань доби⁵. За словами Валерії Жаркової, «у традиційну “історичну зону”, яка з усіх боків оточує музику, що звучить, потрапляє те, що виявляється за межами нотного тексту; вимагає додаткових зусиль і вибору певної логіки просування смисловими полями для подолання відчутної дистанції. Як справедливо пише Костянтин Зенкін, «історія музики як наука не може задовольнятися вивченням шедеврів, а зобов’язана відновити цілісний і всебічний контекст»⁶.

¹ Див. праці М. Р. Черкашиної-Губаренко: *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків : Акта, 2015. 392 с.; *Оперный театр в пространстве меняющегося мира // Аспекти історичного музикознавства*. Вип. V : Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. пр. Харків, 2012. С. 68–78; *Фестиваль для еліти, искусство — для всех // Київське музикознавство*. Kiewer Beiträge zur Musikwissenschaft. Вип. 45 : Музикознавство у діалозі = Musikwissenschaft im Dialog : зб. ст. Київ ; Düsseldorf, 2013. С. 111–123.

² Алекс Росс (Alex Ross) — випускник Гарвардського університету, автор монографії з історії музики ХХ ст., яка 2007 року здобула номінацію фіналіста Пулітцерівської премії в галузі наукової літератури: *Дальше — шум. Слушая ХХ век / пер. с англ. М. Калужского, А. Гиндиной*. Москва : Изд-во АСТ : Corpus, 2014. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=47518 (дата обращения: 25.02.2020).

³ Гардинер Дж. Э. *Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич*. Москва : Rosebud Publishing, 2019. 928 с.

⁴ Праці В. Жаркової: *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография*. Киев : Автограф, 2009. 528 с.; *Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus : в 2 т.* Киев. ArtHuss, 2018–2020. Т. 1. 344 с. Т. 2. 256 с.

⁵ Учасниками формування світу нового історичного музикознавства вже є не тільки геніальні композитори та окремі твори, а *Homo Musicus* — людина, причетна до створення музичного часопросторового всесвіту: композитори, виконавці, меценати, слухачі, винахідники музичних інструментів, теоретики, критики, імпресаріо та багато інших.

⁶ Жаркова В. Б. «История музыки» в пяти «приближениях», или несколько методологических замечаний в эпоху высоких IP-технологий // *Київське музикознавство / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2016. Вип. 53. С. 186. «Всебічні контексти» сьогодні намагаються відтворити автори не тільки фундаментальних наукових досліджень, а й сучасних західних підручників для мистецьких навчальних закладів, зокрема й тих, у яких навчають професійних музикантів. Один із яскравих при-

Еволюція і сам феномен Зальцбургського фестивалю нерозривно пов'язані з історією музики¹ і театру, філософією мистецтва, світовою музичною інфраструктурою ХХ — початку ХХІ століть: з одного боку, є їх об'єктивним віддзеркаленням, з іншого — певною мірою, простором їх формування. Саме тому дослідження й усвідомлення ролі та місця Зальцбургського фестивалю необхідні для розуміння сучасної музичної культури в історичному контексті сьогодення. **Мета статті** — ввести в науковий обіг українського музикознавчого дискурсу феномен Зальцбургського фестивалю як історико-культурну цілісність; окреслити й систематизувати 100-річний шлях розвитку головного музично-театрального форуму Європи.

Виклад основного матеріалу.

Мрії та амбіції: шлях до здійснення нездійсненого.

Офіційною датою заснування фестивалю в Зальцбурзі вважається 1920 рік, коли 22–26 серпня просто неба на Соборній площі міста (Domplatz) відбулась вистава «Кожний» («Jedermann») Гуґо фон Гофманстала у постановці Марка Рейнгардта. Але його історія розпочалася значно раніше — у середині ХІХ століття, коли 22 квітня 1841 року за участю дружини В. А. Моцарта Констанци й двох її синів Карла Томаса і Франца Ксавера Вольфганга в Зальцбурзі було засновано «Соборне музичне товариство і Моцартеум»². У 1877 році ця Асоціація організувала гастролі симфонічного оркестру Віденської філармонії³, які з того часу стали в Зальцбурзі майже регулярними. Ювілейна вистава до 100-річчя світової прем'єри «Дон Жуана» 1887 року викликала дискусії щодо подальшого розвитку культурних традицій міста Моцарта. Ганс Ріхтер, відомий

кладів інтегрального курсу з історії музики — підручник Марка Евана Бондса (Mark Evan Bonds) «Історія музики у західній культурі» (Bonds M. E. History of Music in Western Culture. 4th ed. Upper Saddle River, New Jersey : Pearson Education, 2013. 676 S.). Його видано в авторитетному видавництві «Pearson» глобальною компанією (представленою в 70-ти країнах світу), що спеціалізується на навчальному контенті авторів світового рівня.

¹ Доречно навести цитату Алекса Росса з уже згадуваної його резонансної монографії «Дальше — шум. Слушая ХХ век» про визначення історії музики, починаючи з 1900 року, яка, на думку автора, «часто набуває форми телеологічної казки, стає нарративом, схибленим на цілепокладанні, вона сповнена описів проривів і героїчних боїв з буржуазним ханжеством». Певною мірою цими словами можна влучно охарактеризувати історію становлення Зальцбургського фестивалю.

² Німецькою: Dommusikverein und Mozarteum. Створене до 50-х роковин В. А. Моцарта як організація з відродження церковної музики та збереження пам'яті Моцарта, товариство започаткувало новий етап в музичній освіті й концертному житті Зальцбурга. У 1844 році молодший син Моцарта Франц Ксавер заповів товариству рукописи, бібліотеку і клавикорд батька, що стало основою майбутнього міського музею генія музики. Згодом, у 80-х роках ХІХ ст., «Соборне музичне товариство і Моцартеум» розділилося на три окремих заклади: оркестр Моцартеум, музичну школу Моцартеум (з 1998 року — університет Моцартеум) і Фонд Моцартеум, місія якого — збереження й поширення інформації про доробок Моцарта у трьох напрямках: концерти, наукові дослідження та музейна діяльність. Від початку діяльність Фонду була спрямована на будівництво «Будинку Моцарта». У 1909 році громада Зальцбурга збрала необхідну суму для реалізації проекту мюнхенського архітектора Річарда Бендла (Richard Bendl), а 1910 року ерцгерцог Євгеній заклав перші церемоніальні камені у фундамент майбутнього концертного будинку та навчального закладу зі словами «На честь Моцарта, для насолоди Зальцбурга, для створення будинку мистецтва!». Див.: Aumiller E. Start für den Umbau des Mozarteums // Traunsteiner Tagblatt. 2020. 29. September. URL: https://www.traunsteiner-tagblatt.de/region/kultur_artikel,-start-fuer-den-umbau-des-mozarteums-_arid,592049.html (accessed: 10.02.2021). Будівництво завершено 1914 року — незадовго до початку Першої світової війни.

³ Подія у багатьох сенсах знакова — це був перший виступ оркестру за межами Відня.

австрійський диригент, який був запрошений до виступів у Зальцбурзі і брав участь у створених 1876 року «Вагнерівських священнодійствах» у Байройті, був першим, хто запропонував започаткувати моцартівський фестиваль за аналогією до вагнерівських.

Уже 1890 року був створений комітет з організації фестивалю і будівництва оперного театру Моцарта (на кшталт байройтського вагнерівського). Театр так і не був збудований, хоча до 1910 року фестивалі у Зальцбурзі відбувалися з певною регулярністю. На думку деяких дослідників, марність спроб реалізувати ідею моцартівського фестивалю у Зальцбурзі криється навіть не в організаційних чи фінансових проблемах, а саме в ідеологічній складовій¹.

Водночас, замість «монографічного» фестивалю, присвяченого генію міста Моцарту, з'являється ідея загальнотеатрального форуму Зальцбурга. І хоча спроба австрійського письменника, публіциста і критика Германа Бара² організувати 1904 року зальцбурзькі вистави за участю Макса Рейнгардта, Ріхарда Штрауса, Айседори Дункан і актриси Елеонори Дузе (Eleonora Duse) не увінчалася успіхом через брак коштів, прецедент було створено. Г. Бар разом із Г. фон Гофмансталем і М. Рейнгардтом мріють про фестиваль, який об'єднуватиме драматичний і оперний театри в «культурній столиці Європи» — Зальцбурзі. Парадоксально, але Перша світова війна і руйнування Австро-Угорської імперії стали потужним каталізатором для реалізації зухвалої ідеї. Саме у воєнні часи — 1917 року, водночас активізуються представники двох протилежних концепцій культурної інституції: «промоцартівської» та «загальнооб'єднуючої».

З одного боку, з ініціативи «моцартоорієнтованих» музичного критика Генріха Даміша (Heinrich Damisch) і директора страхової компанії Фрідріха Гехмахера (Friedrich Gehmacher) у Відні створюється «Спільнота Фестивального залу Зальцбурга» (Salzburger Festspielhaus-Gemeinde). З іншого, Макс Рейнгардт (в минулому актор зальцбурзького Ландестеатру / Landestheater, а з 1905 року голова Німецького театру в Берліні³), того ж,

¹ «Постать Вольфганга Амадея Моцарта на цьому історичному етапі розвитку австрійської культури не мала такого об'єднуючого характеру, яким відзначалася постать Ріхарда Вагнера в контексті створених ним Байройтських урочистостей. Уся вагнерівська творчість вписувалась в ідеологію пангерманізму, яка панувала в Німеччині після державного об'єднання 1871 року. Творчість Моцарта не стала новим стимулом для розвитку австрійської культури, у якій на той момент розпочалася боротьба між представниками консервативного табору прихильників габсбурзької ідеології та тільки зароджуваної ідеології модерну і філософії релятивізму. З цієї причини дискусії про моцартівські фестивалі тривали ще багато років, навіть після того, як 1920 року був заснований фестиваль у Зальцбурзі». Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2002. С. 15.

² Герман Бар (Hermann Bahr), відомий австрійський модерніст, теоретик експресіонізму, спільно з Гуго фон Гофмансталем, один з учасників об'єднання «Молодий Відень». Був редактором літературного журналу «Die Zeit», у якому була опублікована скандально відома полемічна стаття Івана Франка «Поет зради» (1897), що містила гостру оцінку творчості Адама Міцкевича. За словами професора-славіста Віденського університету, доктора Штефана Сімонек (Stefan Simonek) Франко опублікував у «Die Zeit» близько 25 статей і підтримував листування з Германом Баром (Hermann Bahr) до початку XX століття, навіть після закриття тижневика. Див.: Сімонек Ш. Як Іван Франко підкорив Відень [бесіда з дослідником творчості письменника Івана Франка Штефаном Сімонеком] / записав В. Королук // Голос України. 2010. 19 червня. С. 18.

³ У квітні 1912 року М. Рейнгардта з театром відвідав з гастролями Київ, показавши виставу Г. фон Гофманстала «Цар Едіп» з Александром Моїссі (Alexander Moissi) в головній ролі, про що свідчать афіша й рецензія Миколи Ніколаєва (Николаев Н. «Царь Эдип», трагедия Софокла, пер. Гуго фон Гофманстала. Постановка Макса Рейнгарда // Киевлянин. 1912. № 110, 21 апреля. С. 4.). Саме ця тріада: Рейнгардт — Гофмансталь — Моїссі через вісім років, 1920-го, розпочне життя Зальцбурзького фес-

1917 року купує зальцбурзький замок Леопольдскрон (Schloss Leopoldskron) і надсилає з Берліна до Головного управління театрів Імператорського і Королівського дворів у Відні свій «Меморандум про будівництво Фестивального театру в Хельбрунні»¹. У ньому він обґрунтував ідею створення Зальцбурзького фестивалю «як одного з перших мирних проєктів» після закінчення Першої світової війни. Рейнгардта активно підтримують однодумці — Гуго фон Гофмансталь, Ріхард Штраус, який став після смерті Густава Малера першим в ієрархії композиторів Німеччини та Австрії, диригент Віденської опери Франц Шальк (Franz Schalk) і театральний художник Альфред Роллер (Alfred Roller).

Ідеологи-однодумці М. Рейнгардта шукали основи для репрезентативного мистецтва в нових умовах, коли минув час імперських конвенцій. У Меморандумі висловлено заклик повернутись до театру, «...його первісної й остаточної форми — фестивальної зали. Це не муніципальний театр для повсякденних свят і розваг, який, безумовно, так само необхідний і залишиться (і цього завдання тут у жодному разі не можна недооцінювати), а будинок для тих високих свят, які відзначаються раз на рік з усією артистичною відданістю справі, які мають бути далекими від міського повсякденного життя і в місці, настільки природно й художньо красивому, що люди залюбки здійснюють до нього паломництва в літні вихідні дні, вільні від турбот і важкої праці. <...> Ідея дуже стара. Таку святкову форму своєму театру вже надали греки. Пізніше середньовічна церква з її містеріями і страсними п'єсами стала колискою сучасного театру, і Вагнер, нарешті, підхопив цю ідею і чудово її реалізував. Театр у Байройті, мабуть, найяскравіша з його робіт. Але кожному поколінню необхідно знову формувати цю ідею з себе і для себе, якщо хоче залишитися живим»².

Фестивальна форма означала досить велику, порівняно з театром, свободу: вона давала змогу не залежати від сезону, не утримувати постійну трупку і будівлю, не залежати від репертуару. Аудиторією ставала вишукана публіка, яка могла собі дозволити відпочинок у дорогому Зальцбурзі. Так виникав, здавалося б, ідеальний союз елітарного фестивалю для елітарної публіки, позаяк від початку він передбачався як елітарний простір для дійсних і майбутніх меценатів, справжніх поціновувачів і покровителів мистецтв.

Світова історія переконує, що масштабні політичні й соціальні катаклізми трапляються тоді, коли еліти не можуть домовитись між собою. 1917 — рік Жовтневого перевороту, нового витка Першої світової (США оголосили війну Німеччині) на фоні виснажливих боїв і шалених людських жертв, болісного пошуку державної самоідентичності новонародженої України. У страшному і трагічному європейському контексті 1917 року відбувається процес «домовленостей» австрійських культурних еліт: консервативної та модерністської сторін майбутнього Зальцбурзького фестивалю заради реалізації ідеї, яка 50 років не давала спокою «батькам» міста, а з початку ХХ століття — віденським театральним модерністам. Немає доступної інформації,

тивалю п'єсою «Кожний». Непересічний факт київських гастролей (і досить успішних — був аншлаг) модерністського театру М. Рейнгардта у приміщенні цирку П. С. Крутікова за участю більше ніж 300 (!!!) осіб, безперечно, може стати відправною точкою для дослідження впливу цієї вистави на розвиток українського театального мистецтва 20–30-х років ХХ століття.

¹ Район на півдні Зальцбурга.

² Reinhardt M. Festspiele in Salzburg. Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917) // Reinhardt M. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Hrsg. F. Hadamowsky. Wien : Georg Prachner, 1963. S. 73–78.

на яких принципах відбувались ці домовленості¹, але обидві сторони об'єдналися в Художню раду майбутнього фестивалю й від того часу на ідеологічну авансцену створення нового культурного простору виходить Гуго фон Гофмансталь.

У 1919 році він публікує своєрідний катехізис — проект програми Зальцбургського фестивалю, у якому формулює «завдання»: примирення ворогуючих націй за допомогою свята, яке дало б їм об'єднуючу мету. Стрижнем проекту стають «мир та віра» в Європі. Зокрема, Гофмансталь наголошує, що такий фестиваль можливий тільки в Зальцбурзі, у «самому серці Європи», місці, де «антитезова» центральна європейська географія (німецька і слов'янська, німецька й італійська), соціальний клас (простолудин і еліта) та естетичний жанр (драматичний театр і опера) стикаються один з одним тільки для того, щоб розчинитися через трансцендентність в «органічну єдність»².

Неперевершені природні й архітектурні локації та декорації барокового Зальцбурга стали ідеальним майданчиком для втілення зухвалих мрій про культурне й духовне об'єднання Європи. Місце його розташування ідеально вписується в лотманівський концепт «вічного міста»: «Концентричне положення міста в семиотичному просторі зазвичай пов'язане з образом міста на горі (або на горах). Таке місто постає посередником між землею і небом, навколо нього концентруються міфи генетичного плану, воно має початок, але не має кінця — це “вічне місто”»³. Один із таких пізніх «генетичних міфів» полягає в тому, що геній Моцарта уособлює магію розташування Зальцбурга між «містом і селом, давнім і сучасним, княжим бароко й прекрасною вічно простою архаїкою» і твердження, що в усій «Центральній Європі немає красивішої місцевості. І саме тут мав народитися Моцарт»⁴. Унікальне географічне розташування, природний ландшафт, архітектура, духовна спадщина дали змогу на початку ХХ століття сповнити багате традиціями минуле особливою енергією, спрямувати її на створення особливого характеру сьогодення і майбутнього Зальцбурга⁵.

«Куди не подивишся — очі знайдуть чарівність. Кожен погляд здатний вловити витончену гармонію, у якій місто являє красу наче внутрішню сутність. Це правильне

¹ Напевно, можна сказати, що своєрідний реванш «консервативне крило» візьме в аншлюс. Тема антисемітизму в маленькому «традиціоналістському» альпійському містечку — бароковій перлині, що подарувала світу Моцарта, часто порушується в сучасній світовій музикознавчій і культурологічній історіографії. Одна з найбільш резонансних робіт — дослідження М. Штейнберга (Michael Steinberg): Steinberg M. P. *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1938*. Ithaca : Cornell University Press, 1990. XVII, 253 p.). Не занурюючись у це складне проблемне поле, можна тільки зазначити, що Генріх Даміш (Heinrich Damisch), один зі співзасновників Фестивалю, з 1920-х років досить жорстко висловлювався у пресі щодо ставлення до євреїв, що разом із сумнозвісними політичними подіями згодом змусило М. Рейнгардта емігрувати до Америки. Після аншлюсу, у 1939–1940-х роках, Г. Даміш адаптував статут Віденської академічної громади Моцарта до побажань нацистських правителів. У 1941 році у Відні відбувся «Тиждень Моцарта Німецької імперії» з основним доповідачем Йозефом Геббельсом.

² Burri M. *Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg* // *Austrian History Yearbook*. 2016. Vol. 47. P. 147.

³ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // *Семиотика города и городской культуры: Петербург / Тартуский гос. ун-т. Тарту* : Грамота, 1984. Вып. 664. С. 30–45.

⁴ Hoffmann R. *Wer war Heinrich Damisch? Versuch einer biographischen Annäherung* // *Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft*. 2009. S. 181–209.

⁵ Про унікальний «театральний ландшафт», культурні феномени, що з'єдналися з «міфом Зальцбурга» див.: Журавлев В. В. *Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа ХХ и ХХІ веков)* : дис. ... канд. искусствовед. Москва, 2002. С. 12–14.

місце для проведення фестивалю. Кожна площа, кожна вулиця, здається, створена для того, щоб стати сценою для вистави. Атмосфера Зальцбурга сповнена краси, театру і мистецтва», — писав Макс Рейнгардт і додавав, що це ідеальна місцевість для святкування справжнього «свята Серцем»¹.

І саме Зальцбургу, історія якого заглиблена у загальноєвропейську, який географічно розташований в «серці серця» Європи, зберігаючи свою затишність і атмосферу «театральних підмостків», став «рукотворним» обітованим музичним раєм, історія якого пишеться й сьогодні.

Пошук ідентичності в умовах соціально-політичних катаклізмів.

Мрії, надії, амбіції, які плекали майже 50 років (якщо за точку відліку брати ініціативу створення зальцбурзької фестивальної інституції Ганса Ріхтера), набули втілення в серпні 1920 року. Під час першого фестивального сезону 1920 було поставлено тільки одну драматичну п'єсу, показану чотири рази (ще двічі — виключно для зальцбуржців). Це був «Кожний» («Jedermann») Г. фон Гофманстала у постановці М. Рейнгардта з Александром Моїссі (Alexander Moissi) в головній ролі. Прем'єра п'єси 1911 року в постановці М. Рейнгардта в берлінському цирку Шумана практично провалилася. По-перше, публіці здалося, що А. Моїссі був більш переконливий у попередній поставленому «Царі Едіпі» (який київська публіка побачила наступного, 1912 року), а по-друге, у самому приміщенні цирку не було створено необхідної атмосфери для осучасненого середньовічного мораліте. За його основу було взято притчу в обробці Ганса Сакса про багатого грішника, що відвернувся від диявола, покаючись перед обличчям Смерті і завдяки цьому врятувався. Центральною темою стає усвідомлення своєї ницості й слабкої сутності, каяття і спокутування гріхів.

Зальцбурзький собор (пам'ятка барокової архітектури початку XVII ст.) став вражаючим театральним фоном для цієї міраклівської історії. Знаменно, що сцена була побудована прямо на паперті Зальцбурзького собору, для чого використали деревину бараків табору для 40 тисяч військовополонених², яких утримували біля Зальцбурга з 1915 року, а найбільш ефектним епізодом стало відчинення головних воріт собору та урочистий святковий передзвін у момент каяття головного героя — як символ воскресіння і спасіння. Плаский дах над арками собору став помостом для мідних фанфар, дзвони собору і природне освітлення³ справили вражаючий ефект. Принципово обрані прості прийоми, середньовічний гротеск, символи і маски типових героїв, стиль вуличного напівлітургійного театру поєднувались у цій виставі Рейнгардта із сучасною акторською школою переживання, з темою театру-світу і викликом традиціям буржуазного театру, що полягав у перенесенні уявлення за межі великої сцени, просто неба. П'єсі судилося стати символічною візитівкою Зальцбурзького фестивалю, що сконцентрувала ідеї та його наскрізний лейтмотив. Щороку вона традиційно відкриває фестиваль і витримує більше десятка вистав за сезон.

Цю п'єсу з її закликом бути щедрими, думати про «вічне» певною мірою можна вважати «прихованим посланням» і мешканцям Зальцбурга, які поставились до ідеї

¹ Reinhardt M. Festspiele in Salzburg. Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917) // Reinhardt M. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Hrsg. F. Hadamowsky. Wien : Georg Prachner, 1963. S. 73–78.

² Що на той час було більше, ніж населення Зальцбурга.

³ Вистава починалась о 17:00, коли більша частина площі була залита сліпучим сонячним світлом. При появі Смерті тіні подовжувалися, а коли з'являвся диявол, сонячне світло зникало. Усе це справляло неймовірне враження на публіку.

проведення масштабного фестивалю в голодні повоєнні роки з недовірою: були побоювання, що масовий наплив туристів скоротить і без того мізерні запаси продовольства. Незважаючи на нещодавні голодні бунти й розграбовані магазини в місті, на недовіру й депресію серед місцевого населення, Гофмансталь щиро вірив, що жага духовних насолод дасть зальцбуржцям і австрійцям мужність підтримувати фестиваль навіть у час скрути і зневіри.

До 1923 року програму фестивалю намагались розширювати. У 1921 році вперше відбулися концерти у виконанні зальцбурзького Моцартеуму й оркестру Віденської опери, а 1922 року вперше на фестивалі були показані оперні спектаклі (твори Моцарта в постановці Віденської опери), відбувся фестивальний дебют Віденського філармонічного оркестру, який дав два концерти в будинку Моцартеуму.

Цього ж, 1922 року Ріхард Штраус став президентом фестивалю, змінивши на цій посаді багатого землевласника і мецената Александра Принца фон Турн і Таксіса (Alexander Prins von Thurn und Taxis, 1851–1939). З листування з Гофмансталем відомо, що Р. Штраус намагався відмовитись від цієї посади, вважаючи, що пост президента має посісти Макс Рейнгардт — «творець самої ідеї фестивалю». Гофмансталь відповів, що «ці філістери ніколи не погодяться зробити президентом Рейнгардта; вони ненавидять його з чотирьох причин: за те, що він єврей, за те, що він власник замку, за те, що він великий митець, і за те, що він — самотня й сором'язлива людина, яку неможливо зрозуміти»¹. Справді, Макс Рейнгардт, який колись починав свою кар'єру в Зальцбурзькому міському театрі, постійно відчував непривітність і зростаючий антисемітизм місцевого населення. Навіть Хайнріх Даміш (Henrich Damish), один з організаторів фестивалю, висловлював антисемітські погляди в нацистській пресі. У цьому виявлялось «приховане обличчя» чарівного Зальцбурга, про яке в'їдливо буде висловлюватись у своїй «сповідальній прозі» Томас Бернгард (Thomas Bernhard, 1931–1989): «Зальцбург — барокове місто, заражене нацизмом і лицемірством»².

Можливо, це «лицемірство», а можливо, й об'єктивні причини змусили владу міста 1924 року заборонити проведення фестивалю. За всю сторічну історію фестивалю це був єдиний прецедент. Навіть у воєнному, 1944-му, коли були офіційно заборонені всі фестивалі на території Третього рейху після замаху на Гітлера 20 липня, Зальцбург домогся дозволу зіграти один закритий концерт і одну «генеральну репетицію» оперної прем'єри з публікою. Пандемічний 2020-й також не злякав зальцбуржців і, хоч з обмеженнями, але місто було відчинене для гостей фестивалю.

¹ Марек Дж. Ріхард Штраус. Последний романтик / пер. Р. Боброва, И. Маненко. Москва : Центрполиграф, 2002. С. 64.

² «Маленька людина, народившись і підрастаючи в цьому місті, перебуваючи тут протягом усього свого життя, стає майже на всі сто відсотків або католиком, або фашистом; тож стикаючись з якимись людьми, ми зазвичай маємо справу або зі стовідсотковими католиками, або зі стовідсотковими фашистами, і тільки до смішного незначна меншість не належить до цих двох категорій. І так з року в рік це місто живе в католицько-нацистській бездуховності, а все інше брехня. Щоліта під назвою “Зальцбурзький музичний фестиваль” у цьому місті починається лицемірна пародія на “всесвітній союз” і так зване “світове мистецтво”, усе це лише прикриває цю бездуховність, цю розпусту, та й зазвичай влітку все тільки й робиться для того, щоб прикрити це обдурювання, всюди — суцільна фальш, брехня, нещирість, аби замилити очі своєю “гостинністю”, музикою і святковими видовищами, а так зване “високе мистецтво” щоліта в цьому місті підлю використовує його громада виключно у своїх дріб'язкових комерційних інтересах; ці фестивалі влаштовуються ще й для того, щоб на кілька місяців прикрити всю капость цього міста» (Бернгард Т. Причина: прикосновение // Бернгард Т. Всё во мне... Автобиография : повести / пер. Р. Райт-Ковалевой. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 7–114. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=34263&p=2 (дата обращения: 25.09.2020).

Гіперінфляція початку 20-х років ще 1923 року піддала сумніву проведення фестивалю, і тільки ініціатива Макса Рейнгардта врятувала тоді його існування. Відмовившись від концертної й оперної програми, він поставив для гостей Палацу Леопольдскрон (Leopoldskron) «Удаваного хворого» Мольєра, після чого кілька разів повторив цей спектакль на сцені муніципального театру, що де факто і де юре відзначило четверте проведення Фестивалю. Ситуація 1924 року була критичною і, мабуть, фестиваль так і закрили б назавжди, якби не втрутився новопризначений губернатор (ландесхауптман) землі Зальцбург Франц Рерль (Franz Rehrl), який виявився фанатом фестивалю і залишився ним протягом усього строку свого правління, відігравши величезну роль в розвитку інфраструктури фестивальної інституції. Спільно з архієпископом Ігнацієм Рідером (Ignatius Rieder) і бургомістром Зальцбурга Йозефом Прайсом (Joseph Price) Ф. Рерль узяв на себе патронаж над фестивалем і його майбутнє виявилось забезпеченим навіть в умовах глобальної економічної кризи. Протягом наступних чотирнадцяти років Рерль залишався рушійною силою Зальцбурзького фестивалю. Він одним із перших усвідомив не тільки його художнє значення, а й об'єднуючу роль та економічний потенціал для міста й регіону, а також важливість для виживання й зростання почуття власної гідності молодій Австрійській республіці.

Дослідники виділяють три принципи, на яких ґрунтувався Зальцбурзький фестиваль у перші роки своєї діяльності:

1. Відродження культури епохи Бароко з її прагненням відобразити всю різноманітність, складність і мінливість світу, поєднати реальність та алюзії, різні види мистецтв.

2. Збереження духовних традицій австрійського католицизму шляхом відродження театральних містерій.

3. Укорінення в класичну австро-німецьку культуру (Моцарт, Глюк, Гете, Лессінг)¹. Попри те, що Гофмансталь у катехізисі «Зальцбурзький фестиваль» (1919) підкреслював, що репертуар фестивалю має бути «німецьким і національним за ментальністю, як за часів великих німців кінця XVIII — початку XIX століття, справжніх учителів нації»², у фестивальній програмі перших років парадоксально зливалися космополітичні і пан'європейські принципи з ідеями націоналістичними.

Уже в перші роки проведення фестивалю його творці стали включати в репертуар багато шедеврів, що належать іншим національним культурам: «Сон літньої ночі» В. Шекспіра і «Удаваний хворий» Мольєра, відбулися гастролі італійської оперної трупи зі спектаклями «Служниця-пані» Дж. Б. Перголезі та «Дон Паскуале» Г. Доніцетті. Особливою сторінкою в історії молодого Зальцбурзького фестивалю стали гастролі Оперної студії Ленінградської консерваторії з виставами «Кам'яний гість» О. Даргомижського, «Кошій Безсмертний» М. Римського-Корсакова, «Бастьєн і Бастьєнна» В. А. Моцарта і «Саламанська печера» Бернгардта Паумгартнера (Bernhard Paumgartner) у постановці відомого радянського режисера Еммануїла Каплана (1928).

Аж до аншлюсу 1938 року, незважаючи на жорсткі світові економічні кризи, Фестиваль стрімко розвивався, формуючи статус унікального, висококласного, невеличкого, ексклюзивного літнього фестивалю зі своєю структурою, менеджментом та

¹ Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2002. С. 18.

² Hofmannsthal H. Die Salzburger Festspiele // Hofmannsthal H. Gesammelte Werke : in 9 Bände. Frankfurt am Main, 1979. Band 9. S. 258–263. URL: <http://www.zeno.org/nid/20005090741> (accessed: 12.09.2020).

міжнародним колом шанувальників (навіть з американського континенту). Особливим і дуже важливим етапом цього процесу виявився період 1933–1937 років, коли фестиваль став символом спротиву націонал-соціалізму. Відмовою від Вільгельма Фуртвенглера на користь антифашистського диригента Артуро Тосканіні, непокорою німецькому економічному тиску через туристичні обмеження¹ та відомим статусом як місця «паломництва» багатих американських, британських і європейських противників Гітлера, Зальцбургський фестиваль представив картину Австрії, відмінну від радісної юрби пост-аншлюсу на Гельденплаці. У 1934 році після вибухів бомб, організованих місцевими й німецькими націонал-соціалістами, які намагалися залякати мешканців і скасувати фестиваль, федеральний канцлер Австрії Енгельберт Дольфус (Engelbert Dollfuß) проголосив: «Відмова від проведення Зальцбургського фестивалю прирівнюватиметься спуску австрійського прапора. Підніmemo цей прапор!»².

У цей період відбулись радикальні зміни в Зальцбурзі завдяки Артуро Тосканіні, який після перемоги Гітлера в Німеччині покинув Байройтський фестиваль і до аншлюсу облаштувався в місті Моцарта. Особливістю репертуару диригента були опери Дж. Верді, Л. ван Бетховена, Р. Вагнера, і всі вони вимагали музично-постановочного розмаху, на який Зальцбург зовсім не був розрахований. «Вагнерівський оркестр» у наявних локаціях фестивалю не вмщався. Тому на вимогу А. Тосканіні побудувати адекватну велику театральну залу (інакше маестро поїхав би із Зальцбурга), у місті було збудовано Зал. Це був переломний епохальний момент: земля Зальцбург уперше вклала свої кошти у фестиваль. Тут знову вирішальну роль відіграв ландесхауптман Рерль — він не тільки дав дозвіл на будівництво нової фестивальної зали, а й заради цього дозволив знести власний будинок (!), бо інакше неможливо було дістатися до того місця гори, у яке буквально врубали новобудову.

У 1936 році з'явився закон про захист Зальцбургського фестивалю: відтепер проведення будь-якого культурного заходу, що відбувається водночас із фестивалем, вимагало спеціального узгодження. І це через 12 років після його скандального скасування 1924 року.

Обличчя Зальцбургського фестивалю в ці роки, крім А. Тосканіні, визначає ще один видатний диригент — Бруно Вальтер³. Саме він виконував весь моцартівський репертуар. Удвох вони домоглися ще одного значного прориву: у 1930-х «італійського» Моцарта у Зальцбурзі почали виконувати італійською мовою. Сьогодні це загальне місце, але культури ставлення до просодії як невід'ємної частини оперного мистецтва в довоєнній Європі ще не було сформовано, скоріше навпаки — до Тосканіні й Вальтера в Німеччині й Австрії опери співали німецькою.

Артуро Тосканіні був геніальним диригентом і винятково безкомпромісною людиною. На короткий час зачарований Муссоліні, він так само швидко в ньому розча-

¹ Після «зради» А. Тосканіні Байройту, яку нащадки та прихильники Р. Вагнера сприйняли дуже болісно, нацистська влада прийняла рішення «покарати» бунтівний Зальцбург, увівши так званий «податок на Тосканіні» — німецькі туристи, які хотіли відвідати Австрію, сплачували неймовірно на той час 1000 рейхсмарок податку (за офіційними даними «Inhalt des Statistischen Jahrbuches 1935», 62% платників податків Німеччини 1935 року отримували 1500 рейхсмарок на рік), а німецькі артисти, які отримували в Австрії сезонний ангажемент — ще більше. Це суттєво скоротило кількість німецьких відвідувачів фестивалю, але завдяки авторитету Тосканіні Фестиваль компенсував збитки за рахунок збільшення міжнародної аудиторії.

² Цит. за: Burri M. Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg // Austrian History Yearbook. 2016. Vol. 47. P. 147.

³ Бруно Вальтер виявився єдиним диригентом, здатним ужитися з геніальним маестро.

рувався. Як музичний керівник Ла Скала, категорично відмовлявся вішати портрети фашистського політика на стіни театру і виконувати фашистський гімн перед спектаклями. У результаті 1929 року Тосканіні просто виїхав з Італії, так само як через п'ять років, 1938-го, після аншлюсу Австрії, не повернувся до Зальцбурга з чергових гастролей Америкою. Крім цих двох диригентів, після аншлюсу до Америки виїхало багато відомих співаків та інструменталістів. У наступні роки вони зробили прекрасні кар'єри в Метрополітен-опері, забезпечивши їй, наприклад, довершено виняткового Моцарта, якого там до цього не було. І це в якомусь сенсі було компенсацією американським спонсорам за їхні щедри інвестиції в Зальцбурзький фестиваль часів Тосканіні.

Аншлюс, воєнні й повоєнні роки (1938–1955) характеризуються засиллям «ізмів»: колабораціонізм, опортунізм, конформізм. Протягом 1940–1944 визначення «фестиваль» замінює «Культурне літо Зальцбурга». У 1944 році на Зальцбурзькому фестивалі готується прем'єра передостанньої роботи Ріхарда Штрауса «Любов Данаї», складеної за ескізами текстів Гуто фон Гофманстала. Репетиції, як і фестиваль загалом, скасували в день генерального прогону опери — тому що в Берліні в ході операції «Валькірія» було скоєно замах на Адольфа Гітлера. Загалом, у часи лихоліття респектабельну інтернаціональну публіку замінюють німецькі військові мундири, Моцарта знову виконують німецькою, але в новому перекладі «чистою арійською мовою»¹, Гофмансталь і Рейнгардт заборонені.

Поява американських окупаційних військ у Зальцбурзі, кінець війни стали початком відродження фестивалю і водночас Австрійської республіки — за примхами долі їх повоєнні шляхи тісно переплелися. На думку чинного президента фестивалю Хельги Рабль-Штадлер, саме Зальцбурзький фестиваль став частиною драматичного процесу створення ідентичності Другої Австрійської республіки, бо за історичними свідченнями, на Ялтинській зустрічі в лютому 1945 року президент США Ф. Д. Рузвельт, прем'єр-міністр Великобританії В. Черчилль і радянський генсек Й. Сталін визнали фестиваль доказом незалежності Австрії від Німеччини².

Величезну роль у поверненні фестивалю відіграв американський бізнес³, який був готовий фінансувати його проведення в зруйнованому, голодному місті вже через три місяці після закінчення Другої світової війни в Європі. Простір відновленого Фестивалю 1945 року був неймовірно політизованим: це був майданчик для першої зустрічі американської окупаційної влади й австрійських офіційних осіб; саме на його відкритті генерал Марк В. Кларк, командувач американськими військами, уперше публічно звернувся до австрійського народу⁴.

¹ З жахом нацистські куратори культури з'ясовують, що попередній переклад здійснили єврей Герман Леві ще й на лібрето єврея Лоренце да Понте. Щоб «вибілити» великого Моцарта, «чистий переклад» здійснює справжній арієць Зігфрід Айнхайзен. Отже, за 10 років для співаків це була третя версія текстів лібрето «італійського» Моцарта. До свого першоджерела оперні вистави повернулися лише 1955 року.

² Helga Rabl-Stadler The Salzburg Festival and the U. S. <https://www.austria.org/the-latest/2017/7/21/salzburg-festival-united-states> (accessed: 25.02.2021)

³ У січні 1946 року в нью-йоркському будинку Безіла Харріса, президента судноплавної компанії United States Lines, було засновано Товариство друзів Зальцбурзького фестивалю. Тісні зв'язки з американським істеблішментом налагодив ще Р. Штраус, який 1921 року створив у Нью-Йорку комітет для збору коштів для «будівництва фестивалних майданчиків і проведення фестивалів у Зальцбурзі» і особисто рекламував фестиваль під час концертного турне США. Налагодженню контактів фестивалю з американським бізнесом сприяла також діяльність А. Тосканіні.

⁴ З урочистої промови генерала Кларка на відкритті фестивалю 1945 року: «...я радий, що моє перше публічне звернення до австрійського народу на американській території відбувається з такої

Від «абсолютизму Караяна» до «Нового Зальцбурга» доби інтендантів.

Повоєнний Зальцбург, що потроху оговтувався після лихоліття аншлюсу і війни, демонстрував цікаву закономірність: якщо у 1930-х він був готовий заради Тосканіні розсваритися з Третім рейхом, то наприкінці 1940-х він покірно сприймає закиди в безпринципності та цинізмі заради Вільгельма Фуртвенглера, Карла Бема, Герберта фон Караяна, Клеменса Крауса¹ — фестиваль не міг дозволити собі відмовитися від видатних улюблених диригентів, навіть якщо їх звинувачували в колабораціонізмі. Відсутність яскраво вираженої антисемітської складової в джерелах створення фестивалю надала йому змогу досить швидко повернути свої позиції головної фестивальної інституції Австрії (на відміну від фестивалю в Байройті, доля якого вирішувалась майже 10 років), і вже через якихось пару років публіка Зальцбурга забула звинувачення в колабораціонізмі, опортунізмі, конформізмі.

«Перезавантаження» фестивалю почалося з пошуку і формування нових естетичних векторів, оскільки естетика Гофманстала та Рейнгардта у первісному вигляді не відповідала історичному моменту. Через кризу театрального мистецтва Німеччини й Австрії, на цьому тлі — колосальної прихильності Австрії до музичних традицій, відбувся епохальний поворот до «духу музики». Саме у повоєнні роки пріоритетного розвитку набули оперна і концертна складові фестивальної програми. З цієї ж причини головною постаттю Зальцбурга, яка визначає естетичні критерії розвитку фестивалю, мав стати вже не драматург чи режисер, а диригент. Спочатку ці функції взяв на себе німецький диригент Вільгельм Фуртвенглер — спектаклі і концерти з його участю незмінно ставали центральними подіями фестивалю протягом 1947–1954 років. Але найбільшого розквіту Зальцбург досяг після призначення художнім керівником фестивалю Герберта фон Караяна (1956–1960, 1964–1989).

На 33 роки Караян стає одноосібним володарем фестивальної імперії Зальцбурга — авторитарним, безкомпромісним, з чітко визначеними естетичними уподобаннями і бездоганим смаком. Його погляди як талановитого, якщо не геніального, театального менеджера були не тільки сучасними, а й значно випереджали свій час. Підхопивши політику Тосканіні, йому вдалося побудувати головний фестивальний майданчик — «Великий фестивальний театр» (1960), з безпрецедентним для того часу технічним оснащенням і нетипово витягнутим дзеркалом сцени (тридцять метрів завдовжки і дев'ять завширшки), яке більше нагадує параметри співвідношення сучасних кіноекранів. Справді, Караян один із перших зрозумів приголомшливі перспективи аудіо- та кінозйомки спектаклів. Він намагався не просто «здійснити запис», а саме відтворити спектакль з «ефектом присутності» для міжнародного кінопоказу. Записи опер із Зальцбурзького фестивалю забезпечили йому світову аудиторію: у 60–70-ті роки, коли стрімко зростає кількість подорожуючих у світі, Зальцбург стає досяжною мрією для тих, хто закохався в нього завдяки відеозаписам.

нагоди — святкування відродження культурної свободи. Я впевнений, що це раннє відтворення вашого фестивалю доводить, що робота, проведена спільно австрійським народом і Організацією Об'єднаних Націй з відновлення вільної незалежної Австрії, скоро увінчається успіхом»: Rabl-Stadler H. The Salzburg Festival and the U. S. // Austrian Embassy Washington URL: <https://www.austria.org/the-latest/2017/7/21/salzburg-festival-united-states> (accessed: 5.02.2021).

¹ І ще цілою плеядою талановитих диригентів та виконавців, яких звинувачували у співпраці з нацистами.

Серед досягнень епохи Караяна — створення ансамблю видатних співаків, розширення оперного¹ і симфонічного репертуару, збільшення загальної кількості оперних постановок. Над усім цим панував декларований академізм. Поряд з оперними режисерами Отто Шенком (Otto Schenk), Міхаелем Хампе (Michael Hampe), Жан-П'єром Поннеллем (Jean-Pierre Ponnelle), фестивальна програма складалась переважно з постановок самого Караяна, які викликали подив у прогресивної частини публіки і піддавалися шквальному вогню критики. Проте, на думку дослідників, академічний стиль у повоєнній історичній ситуації був певною мірою виправданий, бо надавав відчуття стабільності й захищеності австрійському суспільству², хоча пізніше фестивалю все частіше дорікали в консерватизмі й нечутливості до сучасних трендів, мутації культурного явища у світську подію.

Мабуть, саме тому після смерті Г. фон Караяна 16 липня 1989 року керівництво обирає шлях на осучаснення Зальцбургського фестивалю та повернення його слави як головного театрального-музичного європейського форуму. У 1990-х роках настає час кураторів культурних інституцій, людей, які мислять концепційно й перспективно, уміють одночасно перебувати у просторі творчості, натхнення і комерційного успіху. З 1992 року Зальцбург вводить посаду інтенданта (художнього керівника) фестивалю, яку вперше посідає не диригент, не режисер, не композитор, а юрист — Жерар Морт'є (Gerard Alfons August Mortier, 1992–2001), який має вдалий досвідом керівництва брюссельським театром *La Monnaie*. «Добу Морт'є» підхоплюють композитор Петер Ружичка (Peter Ruzicka, 2002–2006), режисери Юрген Флімм (Jürgen Flimm, 2007–2010) і Свен-Ерік Бехтольф (Sven-Eric Bechtolf, 2015–2016), професійний менеджер культури Александр Перейра (Alexandre Pereira, 2012–2014) та піаніст Маркус Хінтерхойзер (Markus Hinterhäuser, 2010–2011, з 2017 до сьогодні).

Прихід Морт'є став поворотним моментом в історії фестивалю — він практично заклав наріжний камінь «Нового Зальцбурга», окреслив перспективи його розвитку. Подолавши стагнацію, яка особливо стала відчутна в останні роки епохи Караяна, розбивши закам'янілі структури організаційними та естетичними нововведеннями (іноді відверто провокаційними), він актуалізував тему «мистецтва через сучасний погляд» як провідну для фестивалю та зміг залучити молоду прогресивну аудиторію. Вибір Далай-лами XIV Тенцзіна Г'яцо доповідачем для титульного звернення Фестивалю 1992 року, у якому йшлося про людське співчуття і загальну відповідальність як основу для щастя і миру, задокументував факт відродження первісних гуманітарних цілей Рейнгардта і Гофманстала, які будуть усе більше враховуватися й надалі.

Відбулося значне розширення диригентського пулу, що було неможливим за часів Караяна. У Зальцбурзі з 1991 року диригують Клаудіо Аббадо і Ніколаус Арнонкур,

¹ Г. фон Караян зміг увести такі «невідповідні» для Зальцбурга опери як «Борис Годунов» М. Мусоргського; «Отелло», «Трубадур», «Макбет» і «Дон Карлос» Дж. Верді; «Кармен» Ж. Бізе та ін. Пристрасне бажання поставити вагнерівську тетралогію «Перстень нібелунга» привело до створення «додаткового» Пасхального фестивалю в Зальцбурзі, оскільки найкращі вагнерівські співаки не зраджували літній фестиваль у Байройті. Серед досягнень епохи Караяна — і підвищена увага фестивалю до сучасної музики: у 1960–1970-ті роки тут регулярно відбувалися світові прем'єри опер (Х.-В. Хенце, К. Пендерецького, Л. Вірно, Г. фон Айнема, Р. Лібермана).

² «Академічний стиль на оперній сцені був необхідний для повернення стійкості австрійському суспільству, яке пережило лихоліття, а активна режисура навряд чи сприяла б процесу “лікування душ”». Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков). С. 23.

Джон Еліот Гардінер і Марк Мінковський, Георг Шолті, П'єр Булез і Даніель Баренбойм, Сільвен Камбрелен і Міхаель Андреас Гілен та багато інших. Значно збагачується репертуар музикою докласичної доби та ХХ століття: опери К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Шенберга та А. Берга, І. Стравінського, Л. Беріо, К. Вайля та Ф. Бузоні, «Святий Франциск Ассізький» О. Мессіана, «Великий Макабр» Д. Лігеті і цикл творів Л. Яначека стали справжніми революційними віхами у програмній політиці фестивалю. Початок міленіуму Зальцбург відзначив блискучою світовою прем'єрою опери Кайї Сааріаго (Kaija Saariaho) «Кохання здалека» («L'amour de loin») у постановці Кента Нагано і Пітера Селларса (2000).

Значно зростає кількість щорічних нових оперних постановок, а в центрі уваги Зальцбурга постало покоління авангардних театральних режисерів: сценічну естетику епохи Морт'є визначали¹ Герберт Верніке (Herbert Wernicke), Петер Муссбах (Peter Mussbach), Ганс Нойенфельс (Hans Neuenfels), Люк Бонді (Luc Bondy), Роберт Антон Вілсон (Robert Anton Wilson), Крістоф Марталер (Christoph Marthaler). Відповідно до бачення Макса Рейнгардта, драма знову мала набути все більшого значення. Концепцію драматичних вистав «Нового Зальцбурга» визначали Пітер Штейн, Іван Нагель (Ivan Nagel) і Френк Баумбауер (Frank Baumbauer). Концертні програми протягом усього десятиліття Морт'є курирував Ганс Ландесманн (Hans Landesmann) і пропонував до них тематичні цикли, до яких долучалися видатні артисти. Найвидатнішим прикладом стала програма Мауріціо Поліні «Progetti Pollini», що включала твори від Середньовіччя до сучасності.

При Морт'є вперше в історії фестивалю на оперній виставі публіці запропонували субтитри англійською і німецькою мовами («Коронація Поппеї» К. Монтеверді у постановці Ніколауса Арнокура і Юргена Флімма, 1993), і з того часу це стає стандартом.

На початку 2021 року ще складно визначити й узагальнити роль та місце інтендантів, які здійснювали і здійснюють особистий внесок у формування обличчя «Нового Зальцбурга». Кожен здійснив свій унікальний внесок: Пітер Ружичка безпрецедентним повним циклом виконання 22 опер Моцарта (2007), поверненням Н. Арнокура та запалюванням зірки А. Нетребко; Юрген Флімм — щорічними глибокими й позачасовими тематичними концептами-епіграфами й унікальними монографічними концертними програмами Маркуса Хінтерхойзера «Континенти», присвяченими композиторам ХХ і ХХІ ст.; Александр Перейра неймовірними *Ouverture spirituelle* і призначенням Чеччії Бартолі директоркою весняного Зальцбурзького фестивалю; Свен-Ерік Бехтольф виходом за межі європейської культури індійськими тематичними виставами (2016). Чинний інтендант М. Хінтерхойзер вважається одним із найкращих серед сучасних менеджерів культури і художніх керівників культурних інституцій, довівши це неперевершеними виставами-подіями, які, безперечно, увійдуть у золотий фонд фестивалю². Крім іншого, йому також вдалося подолати гендерні стереотипи і вперше за всю історію фестивалю запросити на оперну прем'єру жінку-диригента³ — Йоану Маллівітц (Joana Mallwitz), яка блискуче інтерпретувала моцар-

¹ Це спричинило те, що видатний диригент Н. Арнокур 1995 року залишив фестиваль через засилля і «сумнівне переважаючі» режисерів-поставників.

² «Соломея» Ф. Вельзер-Места — Р. Кастелуччі, райманівський «Лір» Ф. Вельзер-Места — С. Стоуна, «Воцек» В. Юровського — В. Кентріджа, знакові колаборації Т. Курентзиса — П. Селларса.

³ Вочевидь, ця подія надихнула «історичного конкурента» — Байройтський фестиваль, який за прикладом Зальцбурга вперше в історії свого існування вирішив поступитися місцем за диригентським

тівську партитуру «Cosi fan tutte» і стала креативною й органічною частиною синергетичної тріади Моцарт — Маллівітц — Лой.

Із Зальцбурзьким фестивалем пов'язана особлива історія постановки знаменитої п'єси Томаса Бернгарда «Невіглас і безумець». Її прем'єра відбулась на фестивалі 1972 року і супроводжувалась одним з найбільш гучних скандалів в історії німецькомовного театру. У фіналі режисер Клаус Пейман (Claus Peymann) вирішив погасити в залі світло й вимкнути лампочки аварійного виходу. Пожежні виступили проти, але на генеральній репетиції поступилися, і світло було вимкнене. Проте на прем'єрі запасне світло залишилося увімкненим, що спричинило скандал — К. Пейман пообіцяв зняти спектакль, якщо його художня воля не буде виконана, але дирекція підтримала пожежних. Т. Бернгард надіслав телеграму: «Товариство, яке не може перенести двох хвилини темряви, зможе обійтися без моєї п'єси. Зупиніться! Моя довіра до режисера і виконавців стовідсоткова. Вони будуть приймати безкомпромісне рішення щодо майбутніх вистав». Врешті-решт вистави скасували, а історія отримала назву «Скандал з лампочками запасного виходу». 44 роки потому, 2016, в пам'ять про скандальну прем'єру п'єсу було відновлено, а головну роль в ній виконав чинний на той час інтендант фестивалю Свен-Ерік Бехтольф. У сучасній виставі режисер Герд Хайнц (Gerd Heinz) у фіналі не тільки не вимикає, а навпаки — включає цілу стіну з ламп сильного розжарювання, заливаючи зал найяскравішим світлом. Можливо, у цьому була символічна відповідь на телеграму Бернгарда: Зальцбург і темрява — речі несумісні.

Висновки. Яскраве життєдайне світло Зальцбурзького фестивалю особливо відчувалось у непростому пандемічному, кризовому 2020. На тлі скасування ключових музичних фестивалів і загального панування тривожності й депресії сторічний ювілей фестивалю відбувся, давши надію на можливість перспективи, на новий духовний ступінь еволюції європейської цивілізації, як уже неодноразово дарував протягом свого насиченого різними подіями існування.

Сторічний шлях Зальцбурзького фестивалю умовно можна поділити на три важливих етапи: 1. Становлення й пошук самоідентичності (1920–1954); 2. «Стабілізація» і формування міжнародного авторитету (1955–1990); 3. «Модернізація» і розширення культурних горизонтів. Кожен із них органічно вписаний в історію західноєвропейської музики і світової культури ХХ — початку ХХІ ст. і є певним лакмусом складних і водночас плідних відносин гуманістичних ідей і мистецтва, суспільства й музики, виконавських шкіл і культурних інституцій, місіонерів культури і вдалого бізнесового проєкту. Для українського соціокультурного простору досвід формування національної ідентичності та об'єднуючої суспільної парадигми навколо знакової мистецької події, яка виходить за межі суто провінційних інтересів і є цінною для світової культурної спільноти, може бути показовим і певною мірою надихає на створення власної значущої культурної інституції. Адже, за словами засновника Зальцбурзького фестивалю Макса Рейнгардта, з Меморандуму 1917 року: «Кожному поколінню необхідно заново формувати цю ідею з себе і для себе, якщо воно хоче залишитися живим»¹.

пультом жінці. Нею стала наша знаменита співвітчизниця, львівський диригент Оксана Линів, яка буде відкривати 145-й фестивальний сезон прем'єрою «Летючого голландця».

¹ Reinhardt M. Festspiele in Salzburg. Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917) // Reinhardt M. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Hrsg. F. Hadamowsky. Wien : Georg Prachner, 1963. S. 73–78. URL: <https://www.sn.at/salzburgen-festspiele/max-reinhardts-denkschrift-von-1917-zur-errichtung-eines-festspielhauses-7870618> (accessed: 10.11.2020).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бернгард Т. Причина: прикосновение // Бернгард Т. Всё во мне... Автобиография : повести / пер. Р. Райт-Ковалевой. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. С. 7–114. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=34263&p=2 (дата обращения: 25.09.2020).
2. Гардинер Дж. Э. Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. Москва : Rosebud Publishing, 2019. 928 с.
3. Гофмансталь Г., фон. Большой Зальцбургский театр жизни // Гофмансталь Г., фон. Избранное: Драмы. Проза. Стихотворения. Москва : Искусство, 1995. С. 263–346.
4. Єфіменко А. Г. 100-ліття Зальцбургського фестивалю // Збруч. 2020. 21 серпня. URL: <https://zbruc.eu/node/99868> (дата звернення: 20.10.2020).
5. Жаркова В. Б. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Номо Musicus : в 2 т. Киев : ArtHuss. 2018–2020. Т. 1. 344 с. Т. 2. 256 с.
6. Жаркова В. Б. «История музыки» в пяти «приближениях», или несколько методологических замечаний в эпоху высоких IP-технологий // Київське музикознавство / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2016. Вип. 53. С. 185–196.
7. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
8. Журавлев В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2002. 181 с.
9. Кухаренко И. Шаги Дон Жуана // Театр. 2010. № 1. URL: <http://oteatre.info/shagidon-zhuana/> (дата обращение: 10.10.2020).
10. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург / Тартуский гос. ун-т. Тарту : Грамота, 1984. Вып. 664. С. 30–45.
11. Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик / пер. Р. Боброва, И. Маненок. Москва : Центрополиграф, 2002. 400 с.
12. Меньшиков А. М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Рос. акад. театрального искусства. Москва, 2004. 24 с.
13. Николаев Н. «Царь Эдип», трагедия Софокла, пер. Гуго фон Гофмансталь. Постановка Макса Рейнгарда // Киевлянин : лит. и полит. газ. Юго-Запад. края. 1912. № 110, 21 апреля. С. 4. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000945> (дата обращения: 15.02.2021).
14. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского, А. Гиндиной. Москва : Изд-во АСТ : Corpus, 2014. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=47518 (дата обращения: 25.02.2020).
15. Сімонек Ш. Як Іван Франко підкорив Відень [бесіда з дослідником творчості письменника Івана Франка Штефаном Сімонеком] / записав В. Королюк // Голос України. 2010. 19 червня. С. 18.
16. Ткачева Е. А. Гуго фон Гофмансталь и Макс Рейнхардт. К вопросу о драматургическом тексте по мотивам религиозных тем и визуальном его воплощении в немецком театральном культурном пространстве начала XX века // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2018. № 4. С. 72–76. URL: <https://cyberleninka.ru/journal/n/obschestvo-sreda-razvitiie-terra-humana> (дата обращения: 02.11.2020).
17. Ходнев С. Спасибо, что вечно живой // Коммерсантъ. 2020. № 157 от 01.09. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4474862> (дата обращения: 25.10.2020).

18. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира // Аспекти історичного музикознавства. Вип. V : Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : зб. наук. пр. Харків, 2012. С. 68–78.
19. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.
20. Черкашина-Губаренко М. Р. Фестиваль для элиты, искусство — для всех // Київське музикознавство. Kiewer Beiträge zur Musikwissenschaft. Вип. 45 : Музикознавство у діалозі = Musikwissenschaft im Dialog : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра, Дюссельдорфська вища школа музики ім. Р. Шумана, Ін-т музикознавства. Київ ; Düsseldorf, 2013. С. 111–123.
21. Широкова Е. А. Феномен музикального фестивалю в контексте культурної комунікації // Мир науки, культури, образования. Горно-Алтайск, 2011. № 6 (31). С. 179–181.
22. About the Salzburg Festival. URL: <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/about-us#history> (accessed: 20.01.2021).
23. Aumiller E. Start für den Umbau des Mozarteums // Traunsteiner Tagblatt. 2020. 29. September. URL: https://www.traunsteiner-tagblatt.de/region/kultur_artikel,-start-fuer-den-umbau-des-mozarteums-_arid,592049.html (accessed: 10.02.2021).
24. Bonds M. E. History of Music in Western Culture. 4th ed. Upper-Saddle-River, New Jersey : Pearson Education, 2013. 676 S.
25. Burri M. Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg // Austrian History Yearbook / Center for Austrian Studies, University of Minnesota. 2016. Vol. 47. P. 147–166. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0067237816000114>.
26. Die Salzburger Festspiele. Ihre Bedeutung für die europäische Festspielkultur und ihr Publikum / Hrsg. M. Fischer. Salzburg : Verlag Anton Pustet, 2014. 192 S.
27. Fuhrich E., Prossnitz G. Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern : in 3 Bänden. Band I : 1920–1945. Wien : Residenz, 1990. 327 S.
28. Gallup S. Die Geschichte der Salzburger Festspiele. Wien : Residenz, 1989. 453 S.
29. Hanssen F. “Die Zauberflöte” in Salzburg. Im Königreich der Fastnacht // Der Tagesspiegel. 2018. 28 July. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-zauberfloete-in-salzburg-im-koenigreich-der-fastnacht/22858190.html> (accessed: 5.11.2020).
30. Hoffmann R. Wer war Heinrich Damisch? Versuch einer biographischen Annäherung // Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. 2009. S. 181–209.
31. Hofmannsthal H. Die Salzburger Festspiele // Hofmannsthal H. Gesammelte Werke : in 9 Bände. Frankfurt am Main, 1979. Band 9. S. 258–263. URL: <http://www.zeno.org/nid/20005090741> (accessed: 12.09.2020).
32. Jaklitsch H. Die Salzburger Festspiele. Verzeichnis der Werke und Knstler, 1920–1990. Salzburg : Internationale Stiftung Mozarteum, 1991. 502 S.
33. Mayer N. Salzburger Festspiele: Nach der Niederlage ein Triumph der Kultur // Die Presse. 2014. 25 Juli. URL: <https://www.diepresse.com/3844685/salzburger-festspiele-nach-der-niederlage-ein-triumph-der-kultur> (accessed: 19.10.2020).
34. Nach Pereira: Salzburger Festspiele auf Konsolidierungskurs // News. ORF.at. Festspielen Highlights. 2015. 8 July. URL: <https://news2.orf.at/festspielhighlights15/stories/2288141/> (accessed: 5.11.2020).
35. Opening of the Salzburg Festival // Deutsche Welle. 2015. 17 July. URL: <https://www.dw.com/en/opening-of-the-salzburg-festival/a-18592341> (accessed: 25.10.2020).
36. Rabl-Stadler H. The Salzburg Festival and the U. S. // Austrian Embassy Washington URL: <https://www.austria.org/the-latest/2017/7/21/salzburg-festival-united-states> (accessed: 5.02.2021).

37. Reinhardt M. Festspiele in Salzburg. Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917) // Reinhardt M. Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern. Hrsg. F. Hadamowsky. Wien : Georg Prachner, 1963. S. 73–78. URL: <https://www.sn.at/salzbürger-festspiele/max-reinhardts-denkschrift-von-1917-zur-errichtung-eines-festspielhauses-7870618> (accessed: 10.11.2020).

38. Steinberg M. P. The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1938. Ithaca : Cornell University Press, 1990. XVII, 253 p.

39. Wolf N. C. Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg : Verlag Jung und Jung, 2014. 320 S.

REFERENCE

1. Bernhard, Th. (2006). The cause. An Intimation. [Prichina: prikosnovenie]. In: Bernhard, Th. *Everything in me... The Autobiography [Vse vo mne... Avtobiografiya]*: novels. Transl. R. Rait-Kovaleva. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, pp. 7–114. Available at: http://loveread.ec/read_book.php?id=34263&p=2 (accessed: 25.09.2020) [in Russian].

2. Gardiner, J. E. (2019). *Bach: Music in the Castle of Heaven [Muzyka v Nebesnom Grade: Portret Ioganna Sebast'yana Bakha]*, transl. from English. R. Nasonova i A. Andrushkevich. Moscow: Rosebud Publishing, 928 p. [in Russian].

3. Hofmannsthal, H., von (1995). The Great World Theater of Salzburg [Bol'shoi Zal'tsburgskii teatr zhizni]. In: Hofmannsthal, H., von. *Chosen: Dramas. Prose and Poems [Izbrannoe: Dramy. Proza. Stikhotvoreniya]*. Moscow: Iskusstvo, pp. 263–346 [in Russian].

4. Yefimenko, A. (2020). 100th Anniversary of The Salzburg Festival [100-littia Zaltsburzkoho festyvaliu]. In: *Zbruch*. August 21. Available at: <https://zbruc.eu/node/99868> (accessed: 20.10.2020) [in Ukrainian].

5. Zharkova, V. B. (2018–2020). *Ten Views on the History of the West European Music. Mysteries and Desires of Homo Musicus [Desyat' vzglyadov na istoriyu zapadnoevropeiskoi muzyki. Tainy i zhelaniya Homo Musicus]*, in 2 vol. Kiev: ArtHuss. vol. 1. 344 c. vol. 2. 256 p. [in Russian].

6. Zharkova, V. B. (2016). «History of Music» in Five «Approximations», or a Few Methodological Notes in the Era of High IP Technologies [«Istoriya muzyki» v pyati «priblizheniyakh», ili neskol'ko metodologicheskikh zamechaniy v epokhu vysokikh IP tekhnologii]. In: *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. R. Glier Kyiv Institute of Music National Academy of Art Ukraine. Kyiv, Issue 53, pp. 185–196 [in Russian].

7. Zharkova, V. B. (2009). *Walking in the Music World of Maurice Ravel (in search of meaning of the Master's message) [Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)]*: monograph. Kiev: Avtohrاف, 528 p. [in Russian].

8. Zhuravlev, V. V. (2002). *Features of directing an opera festival performance: On the example of the Salzburg Festival at the turn of the 20th and 21st centuries [Osobennosti rezhissury opernogo festival'nogo spektaklya (na primere Zal'tsburgskogo festivalya rubezha XX i XXI vekov)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.01 Theatrical art. State Institute of Art Studies. Moscow, 181 p. [in Russian].

9. Kukhareno, I. (2010). Don Juan's steps [Shagi Don Zhuana]. In: *Teamp [Teatr]*. No. 1. Available at: <http://oteatre.info/shagi-don-zhuana/> (accessed: 10.10.2020) [in Russian].

10. Lotman, Yu. M. (1984). The Symbolism of Petersburg and the Problems of Semiotics of the City [Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda]. In: *The Semiotics of the City and Urban Culture: Saint Petersburg [Semiotika goroda i gorodskoi kul'tury: Peterburg]*, University of Tartu. Tartu: Gramota, Issue 664, pp. 30–45 [in Russian].

11. Marek, G. R. (2002). *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero [Rikhard Shtraus. Poslednii romantik]*, transl. by R. Bobrova, I. Manenok. Moscow: Tsentrpoligraf, 400 p. [in Russian].
12. Men'shikov, A. M. (2004). *Festival as a Sociocultural Phenomenon of Modern Theater Process [Festival' kak sotsiokul'turnyi fenomen sovremennogo teatral'nogo protsesssa]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.01 Theatrical art. Russian Institute of Theatre Arts. Moscow, 24 p. [in Russian].
13. Nikolaev, N. (1912). «Oedipus the King», the Tragedy of Sophocles, trans. Hugo von Hofmannsthal. Production by Max Reinhardt [«Tsar' Edip», tragediya Sofokla, per. Gugo fon Gofmanstalya. Postanovka Maksa Reingarda]. In: *Kievite [Kievlyanin]*. No. 110, April 21, p. 4. Available at: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000945> (accessed: 15.02.2021) [in Russian].
14. Ross, A. (2014). *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century [Dal'she — shum. Slushaya XX vek]*, transl. from English by M. Kaluzhskii, A. Gindina. Moscow: Izdatel'stvo AST; Corpus. Available at: http://loveread.ec/view_global.php?id=47518 (accessed: 25.02.2020) [in Russian].
15. Simonek, S. (2010). *How Ivan Franko Conquered Vienna [Yak Ivan Franko pidkoryv Viden]*, recorded by V. Koroliuk. In: *Voice of Ukraine [Holos Ukrainy]*. June 19, p. 18 [in Ukrainian].
16. Tkacheva, E. A. (2018). Hugo von Hofmannsthal and Max Reinhardt. On the Issue of a Dramatic Text Based on Religious Themes and Its Visual Embodiment in The German Theatrical Cultural Space of the Early XX Century [Gugo fon Gofmanstal' i Maks Reinkhardt. K voprosu o dramaturgicheskome tekste po motivam religioznykh tem i vizual'nom ego voploshchenii v nemetskom teatral'nom kul'turnom prostranstve nachala XX veka]. In: *Society. Habitat. Development (Terra Humana) [Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana)]*. No. 4, pp. 72–76. Available at: <https://cyberleninka.ru/journal/n/obshchestvo-sreda-razvitie-terra-humana> (accessed: 02.11.2020) [in Russian].
17. Khodnev, S. (2020). Thank You for Being Forever Alive [Spasibo, chto vechno zhivoi]. In: *Kommersant [Kommersant]*. No. 157, September 1. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/4474862> (accessed: 25.10.2020) [in Russian].
18. Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2012). The Opera Theatre in a Space of the World of Changes. [Opernyi teatr v prostranstve menyayushchegosya mira]. In: *Aspects of historical musicology. Issue V: Music in the community of arts and philosophical and aesthetic thought [Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Vyp. V: Muzyka u spivdruzhnosti mystetstv ta filosofsko-estetychna dumka]*. Kharkiv, pp. 68–78 [in Russian].
19. Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2015). *The Opera Theatre in a Changing Time-Space [Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori]*. Kharkiv: Acta, 392 p. [in Ukrainian].
20. Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2013). Festival for The Elite, Art for Everyone [Festival' dlya elity, iskusstvo — dlya vsekh]. In: *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. *Kiewer Beiträge zur Musikwissenschaft. Issue 45: Musicology in dialogue [Muzykoznavstvo u dialozi] = Musikwissenschaft im Dialog*. Київ; Düsseldorf, pp. 111–123 [in Russian].
21. Shirokova, E. A. (2011). The Phenomenon of Musical Festival in the Context of Cultural Communication. [Fenomen muzykal'nogo festivalya v kontekste kul'turnoi kommunikatsii]. In: *The world of science, culture and education [Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya]*. Gorno-Altaysk, No. 6 (31). pp. 179–181 [in Russian].
22. *About the Salzburg Festival*. Available at: <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/about-us#history> (accessed: 20.01.2021) [in English].
23. Aumiller, E. (2020). Start für den Umbau des Mozarteums. In: *Traunsteiner Tagblatt*. 29. September. Available at: https://www.traunsteiner-tagblatt.de/region/kultur_artikel,-start-fuer-den-umbau-des-mozarteums-_arid,592049.html (accessed: 10.02.2021) [in German].

24. Bonds, M. E. (2013). *History of Music in Western Culture*. 4th ed. Upper-Saddle-River, New Jersey: Pearson Education, 676 p. [in English].
25. Burri, M. (2016). Austrian Festival Missions after 1918: The Vienna Music Festival and the Long Shadow of Salzburg. In: *Austrian History Yearbook*. Center for Austrian Studies, University of Minnesota. Vol. 47, pp. 147–166. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0067237816000114> [in English].
26. Fischer, M., Hrsg. (2014). *Die Salzburger Festspiele. Ihre Bedeutung für die europäische Festspielkultur und ihr Publikum*. Salzburg: Verlag Anton Pustet, 192 S. [in German].
27. Fuhrich, E. und Prossnitz, G. (1990). *Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*: in 3 Bänden. Band I: 1920–1945. Wien: Residenz, 327 S. [in German].
28. Gallup, S. (1989). *Die Geschichte der Salzburger Festspiele*. Wien: Residenz, 453 S. [in German].
29. Hanssen, F. (2018). “Die Zauberflöte” in Salzburg. Im Königreich der Fastnacht. In: *Der Tagesspiegel*. 28 July. Available at: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/die-zauberfloete-in-salzburg-im-koenigreich-der-fastnacht/22858190.html> (accessed: 5.11.2020) [in German].
30. Hoffmann, R. Wer war Heinrich Damisch? Versuch einer biographischen Annäherung. In: *Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft*. 2009. S. 181–209 [in German].
31. Hofmannsthal, H. (1979). Die Salzburger Festspiele. In: Hofmannsthal H. *Gesammelte Werke*: in 9 Bände. Band 9. Frankfurt am Main, S. 258–263. Available at: <http://www.zeno.org/nid/20005090741> (accessed: 12.09.2020) [in German].
32. Jaklitsch, H. (1991). *Die Salzburger Festspiele. Verzeichnis der Werke und Künstler, 1920–1990*. Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, 502 S. [in German].
33. Mayer, N. (2014). Salzburger Festspiele: Nach der Niederlage ein Triumph der Kultur. In: *Die Presse*. 25 Juli. Available at: <https://www.diepresse.com/3844685/salzbuerger-festspiele-nach-der-niederlage-ein-triumph-der-kultur> (accessed: 19.10.2020) [in English].
34. Nach Pereira: Salzburger Festspiele auf Konsolidierungskurs. (2015). In: *News. ORF.at. Festspielen Highlights*. 8 July. Available at: <https://news2.orf.at/festspielhighlights15/stories/2288141/> (accessed: 5.11.2020) [in German].
35. Opening of the Salzburg Festival. (2015). In: *Deutsche Welle*. 17 July. Available at: <https://www.dw.com/en/opening-of-the-salzburg-festival/a-18592341> (accessed: 25.10.2020) [in English].
36. Rabl-Stadler, H. The Salzburg Festival and the U. S. In: *Austrian Embassy Washington*. Available at: <https://www.austria.org/the-latest/2017/7/21/salzburg-festival-united-states> (accessed: 5.02.2021) [in English].
37. Reinhardt, M. (1963). Festspiele in Salzburg. Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917). In: Reinhardt M. *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*. Hrsg. F. Hadamowsky. Wien: Georg Prachner, S. 73–78. Available at: <https://www.sn.at/salzbuerger-festspiele/max-reinhardts-denkschrift-von-1917-zur-errichtung-eines-festspielhauses-7870618> (accessed: 10.11.2020) [in German].
38. Steinberg, M. P. (1990). *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890–1938*. Ithaca: Cornell University Press, XVII, 253 p. [in English].
39. Wolf, N. C. (2014). *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele*. Salzburg: Verlag Jung und Jung, 320 S. [in German].

РИЗАЕВА А. Е.

Ризаева Анна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>
rizaievanmau@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231228>

**100-ЛЕТИЕ ЗАЛЬЦБУРГСКОГО ФЕСТИВАЛЯ:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Актуальность исследования Эволюция и сам феномен существования Зальцбургского фестиваля неразрывно связаны с историей музыки и театра, философией искусства, мировой музыкальной инфраструктурой XX — начала XXI веков. Он является, с одной стороны, их объективным отражением, с другой — неотъемлемой составляющей их формирования. Именно поэтому изучение и осознание роли и места Зальцбургского фестиваля является необходимым для понимания современной музыкальной культуры в современном историческом контексте.

Научная новизна обусловлена тем, что впервые в украинском историческом музыковедении рассмотрены пути формирования и реализации идеи проведения Зальцбургского фестиваля, обнаружены опосредованные связи идеологов фестиваля с украинским культурным пространством рубежа XIX–XX веков, систематизирован столетний период существования главного европейского музыкально-театрального форума.

Цель исследования — ввести феномен Зальцбургского фестиваля как историко-культурную целостность в пространство украинского научного музыковедческого дискурса; очертить и систематизировать 100-летний путь развития главного музыкально-театрального форума Европы.

Методология исследования включает использование исторического, культурологического и системного методов.

Результаты и выводы. В результате исследования выявлено, что на этапе формирования идеи фестиваля в Зальцбурге в начале XX века существовало два основных видения вектора её реализации, сформулированных как «моцартоориентированный» и «общетеатральный». Оба вошли в генокод зальцбургского музыкально-театрального форума и на каждом этапе его существования по-разному определяли его концепцию и репертуарную политику. Также прослежено изменение приоритетов в его основополагающей триаде: драма — опера — концерт, в течение различных периодов его проведения.

Столетний путь Зальцбургского фестиваля условно можно разделить на три основных этапа: 1) становление и поиск самоидентичности (1920–1954); 2) «стабилизация» и формирование международного авторитета (1955–1990); 3) «модернизация» и расширение культурных горизонтов (1991 до сегодня). Каждый из них органично вписан в историю западноевропейской музыки и культуры XX — начала XXI века.

Ключевые слова: музыкально-театральный форум, Зальцбургский фестиваль, оперный театр, деятельность Макса Рейнгардта, музыкальная культура Австрии XX — начала XXI века, культурные институты и государственная идеология.

GANNA RIZAIEVA

Rizaieva, Ganna — PhD, Associate Professor of the Department of World Music History P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

rizaievanmau@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231228>

100TH ANNIVERSARY OF THE SALZBURG FESTIVAL: HISTORICAL AND CULTURAL PHENOMENON OF THE 20TH AND EARLY 21ST CENTURIES

Relevance of the study. The evolution and the very phenomenon of the Salzburg Festival go hand in hand with the history of music and theatre, the philosophy of art, and the global musical infrastructure of the 20th and early 21st centuries. On the one hand, it is their fair reflection; while on the other hand, it is an integral part of their development. That is why studying and understanding the role and place of the Salzburg Festival is essential for understanding contemporary musical culture in a current historical perspective.

Relevance of the study is attributable to the fact that, for the first time in Ukrainian historical musicology, the development and implementation of the idea of holding the Salzburg Festival are considered, indirect relations between the festival ideologists and the Ukrainian cultural space at the turn of the 19th and 20th centuries are discovered, and the century-old history of the main European music and theatre forum is systematized.

Main objective of the study is to introduce the phenomenon of the Salzburg Festival as a historical and cultural integrity in the space of the Ukrainian musicological discourse, as well as to outline and systematize a one hundred-year path of the main music and theatre forum in Europe.

Methodology of the study includes the use of historical, culturological, and systemic approaches.

Results and conclusions. The study revealed that at the stage of shaping the idea of the festival in Salzburg at the beginning of the twentieth century, there were two fundamental visions of its implementation, namely, “Mozart-oriented” and “general theatrical”. They both entered the gene code of the Salzburg Music and Theatre Forum with varying interpretations of its concept and repertoire policy at each phase of its existence. The change of priorities in its fundamental triad, that is, drama — opera — concert, during forum varying periods is also traced.

The hundred-year journey of the Salzburg Festival may be divided into three main stages: 1) the development and search of self-identity (1920–1954); 2) “stabilization” and formation of international prestige (1955–1990); and 3) “modernization” and expansion of cultural horizons (from 1991 until today). Each of them is well integrated into history of Western European music and culture of the 20th and early 21st centuries.

Keywords: musical and theatrical forum, Salzburg Festival, opera house, Max Reinhardt’s activity, the Austrian musical culture of the 20th and early 21st centuries, cultural institutions and state ideology.