

УДК 782.1:7.071.2(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.3(64).2024.314743

**ОЛЕКСІЙ ГОНЧАР**ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>

доктор філософії (PhD),

магістрант кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

alexeygonchar412@gmail.com

**ІСТОРІЯ ТА МИСТЕЦТВО:****МНОЖИННІСТЬ РЕЖИСЕРСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ  
ВАГНЕРІВСЬКИХ ТВОРІВ НА СЦЕНІ БАЙРОЙТУ**

*Розглянуто етапи розвитку принципів постановок творів Р. Вагнера на сцені заснованого композитором фестивалю у місті Байройт. Показано, що концепцію «мистецтва майбутнього» було лише частково втілено автором на практиці, а прижиттєві постановки, здійснені на сцені Фестивіляхаузу, стали фактичним продовженням театральної традиції, яка переважала на той час. Висвітлено провідну роль у проголошенні нових підходів до втілення вагнерівських творів, яка належить А. Анніа. Визначено, що його ідеї ґрунтувались на очищенні сцени від зайвих елементів та вибудови розвитку дії, виходячи з музики, стали провідним принципом режисури від 1951 року ХХ століття, втілюваної онуками композитора. Описано ситуацію, де фестиваль та постать митця стали елементами ідеології нацистського режиму. Означено, що цей фактор був додатковим чинником, який зумовив кардинальне оновлення візуальної стилістики та принципів реалізації фестивальних вистав у повоєнний час. З'ясовано, що, починаючи з 1970-х років, практика запрошення режисерів дозволила привнести у фестивальні постановки нові ідеї, урізноманітнити принципи інтерпретації творів та тематику, яка відображала соціальну й політичну дійсність часу, по-новому трактувала історичний досвід фестивалю та постать композитора. Обґрунтовано значення постановки «Персня нібелунга» 1976 року П. Шеро, яка стала відправною точкою нових режисерських шукань. Розкрито, що надалі тема влади, нафти, політичного протистояння та історичних катаклізмів стала однією з найбільш відтворюваних на сцені й наразі залишається актуальною. Розглянуто та проаналізовано постановки Ф. Касторфа, Б. Коскі, Т. Кратцера, В. Шварца і Дж. Шейба, які створювались відповідно до актуальних запитів часу, тем та проблем сучасного суспільства, історичного досвіду та шляхів його осмислення. Доведено, що в спектаклях останніх років важливим є використання елементів мультимедіа, які становлять комплекс виражальних засобів, що по-новому розкриває бачення режисером сюжету, доповнює реальність та розширює просторові рамки вистави.*

**Ключові слова:** Байройтський фестиваль, режисерська опера, інтерпретація, опера, сценічне втілення, інтеграція мистецтв, синтез мистецтв, комплекс виражальних засобів.

**Постановка проблеми...** Байройтський фестиваль від часу заснування привертає увагу широкого кола глядачів та критиків через свою унікальність. Заснований Р. Вагнером для виконання виключно власного доробку й відповідно до умов, які композитор вважав допустимими, фестиваль тривалий час існував у рамках, що окреслив композитор стосовно принципів його сценічної реалізації. Хоча фактичний результат не відповідав переконанням автора, саме такий тип втілення був прийнятий за взірець для наступних постановок протягом більш ніж п'ятдесяти років. Тривале панування такого унікального авторського стилю постановок стало джерелом нових ідей стосовно можливостей реалізації. Разом з тим, політичні процеси ХХ століття у Німеччині зачепили постать Р. Вагнера з ідеологічного боку, що негативно вплинуло на сприйняття особистості композитора та його творчого спадку.

Ці фактори обумовили нові принципи втілення творів Р. Вагнера в повоєнний час із застосуванням його мистецьких ідей для роботи з матеріалом та життєвих переконань й їх екстраполяцію на тематику сюжетів його опер. Хоча нащадки композитора з 1951 року намагались нівелювати політичні підтексти у власних постановках, із практикою запрошення режисерів ця тема стала особливо актуальною, якою залишається й наразі. Суспільні та політичні відносини, нові явища сьогодення — все це є темами інтерпретації вагнерівських сюжетів. Окрім цього, й постать самого композитора з численними особистими протиріччями та низкою «гострих» моментів його біографії увійшла до сюжетних ліній, створюваних режисерами.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій...** Байройтський фестиваль в українському мистецькому науковому середовищі майже не отримав широкого висвітлення. Хоча інтерес до творчості Р. Вагнера доволі суттєвий, публікацій, присвячених саме фестивалійній діяльності, вкрай обмаль. Це, насамперед, праці М. Черкашиної-Губаренко (2013), де розглянуто загальну історичну картину й початковий етап функціонування фестивалю, та магістерське дослідження М. Зубко (2014) стосовно років керівництва Зігфріда Вагнера. Автори спрямували увагу на розгляд історичних етапів та частково характеризують

постановки цих років. Детальний аналіз постановки «Тангойзера» на фестивалі 2019 року здійснено у статті автора даної роботи (Гончар, 2020).

Наприкінці 2023 року автором статті була захищена дисертація, присвячена Байройтському фестивалю з огляду на його історичні етапи та їх особливості (Гончар, 2023). В цій роботі також надана увага режисерським принципам роботи в кожен із періодів, комплексам виражальних засобів, що застосовуються авторами постановок. Серед вітчизняної музичної журналістики критичні огляди на вистави фестивалю представляє А. Єфіменко.

Отже, в кінці ХХ – на початку ХХІ століть проявляється великий інтерес науковців до вивчення творчості Р. Вагнера. Втім, слід зазначити, що питання множинності режисерських інтерпретацій його творів на сцені Байройту залишилися поки що поза їх увагою.

**Мета дослідження** полягає у висвітленні спектру тем у сценічних інтерпретаціях вагнерівських творів, що були втілені на сцені Байройтського фестивалю в останні роки з огляду на історичні події минулого та сучасності.

**Завдання дослідження** зумовлені метою та тематикою, яка втілена постановниками опер, тобто вимагає:

1) розкриття актуальних тем спектаклів за вагнерівськими творами на сцені Байройтського фестивалю;

2) показу комплексу виражальних засобів у вагнерівських творах на сцені Байройтського фестивалю ХХ – ХХІ століть.

**Виклад основного матеріалу дослідження...** Постать Ріхарда Вагнера (*Richard Wagner*, 1813–1882) стала наріжним каменем в історії музичного мистецтва загалом та німецького особливо. Композитор, який протягом тривалого часу не був визнаний своїми сучасниками, наприкінці життя став культовою особистістю та вплинув на розвиток не лише мистецтва, оперного зокрема, принципів його сценічної реалізації, але й на історичні процеси, їх відображення у політичній та соціальній думці ХХ століття.

Р. Вагнер спершу волів створити наднаціональний взірець музично-драматичного мистецтва, про що зокрема пише у праці «Мистецтво та

революція» *«Die Kunst und die Revolution»* (1849), але потім звернувся до ідеї національного театру, яка стала фундаментальною для фестивалю у Байройті. Така ідея цілком відповідала романтичному світогляду, в руслі якого митець був сформований, а також історичним тенденціям до об'єднання німецьких князівств у єдину державу, зокрема їх мистецької єдності, прикладом чого може слугувати будівництво відомого пантеону видатних німців — Вальхалли, спорудженої Королем Баварії Людвигом I неподалік Регенсбургу у 1842 році.

З часом Р. Вагнер розчарувався у власних ідеях загальнонімецького мистецтва та зрозумів їх недосяжність, адже на практиці не зустрів підтримки з боку правителів та урядів. Втім, постать композитора перетворилась на виразника «німецькості» у мистецтві задовго до входження його імені у політичні доктрини та пропагандистські гасла, культивування яких відбувалось у першій половині XX століття за часів нацистського режиму. Основою для цих дій стала публіцистика композитора та проголошені ним за життя ідеї, які на практиці кардинально відрізнялись від того, що отримало літературне втілення.

Особистість Р. Вагнера та його твори поступово звільнялись від асоціацій з минулим насамперед через впровадження нових засобів постановки та сценічного втілення, яке відрізнялось від попередніх. Особливо яскраво цей процес відбувався в повоєнний час на сцені Байройтського фестивалю, який 1951 року отримав алегоричну назву «Нового Байройту» та знову опинився у центрі подій як місце втілення вагнерівського задуму. Саме певне залучення фестивалю до ідеологічних доктрин й особистісне піднесення композитора як виразника національної ідеї врешті стимулювали активні пошуки форм мистецької реалізації та сценічного втілення творів у такому форматі, який дозволив би повному сприймати творчий доробок Р. Вагнера.

Нащадки композитора, брати Віланд (*Wieland Adolf Gottfried Wagner*, 1917–1966) та Вольфганг (*Wolfgang Manfred Martin Wagner*, 1919–2010) доклали зусиль для звільнення мистецького спадку від політики та можливих асоціацій з минулим. Вони запропонували постановки, які містили вкрай лаконічні елементи оформлення, де головними виражальними елементами стала музика та

світлові ефекти, ідею яких ще наприкінці ХІХ століття після відвідування фестивалю запропонував відомий швейцарський теоретик Адольф Аппія (*Adolphe Appia*, 1862–1928).

Ці нововведення мали за мету підкреслення розвитку драми й зменшення нашарувань натуралістичної сценографії та великої кількості бутафорії. Хоча проголошена Р. Вагнером мистецька теорія й ставила саме драматичний компонент як основу сценічної дії, театральні реалії часу не дозволяли відтворити задум у тому вигляді, як його вбачав композитор. Разом з тим, погляди композитора на практику втілення розходились з проголошуваними принципами: він вимагав відтворення описуваних у лібрето явищ та предметного наповнення, створення візуального ефекту, що мав у деталях відображати місце дії та її компоненти. Даний комплекс виражальних засобів вплинув на використання надмірної кількості елементів сценографії, бутафорії, деталізованих костюмів.

Незважаючи на те, що ідеалом композитора виступав певний позаісторичний час, при виробленні декорацій та костюмів для показу тетралогії «Перстень нібелунга» на першому фестивалі 1876 року, були виготовлені такі взірці, що повністю повторювали традицію ХІХ століття, яка відображала тогочасні уявлення про давніх германців часів архаїки. Ця традиція була впроваджена німецьким живописцем Петером Корнеліусом (*Peter Cornelius*, 1783–1867). Він ще 1817 року ілюстрував цикл «Пісні про Нібелунгів», де кожен персонаж був уособленням «німецькості», вбраний у «старий німецький костюм», у якому «відображена вся слава старих часів, але особливо слава нашої батьківщини» (*Mattausch, Schmidt-Linsenhoff*, 1978, s. 305).

Зі смертю композитора його прижиттєві спектаклі стали основою для створення нових, а отже й невдалі, з його точки зору, варіанти оформлення отримали канонічний статус. Саме з таким варіантом байройтських вистав ознайомився А. Аппія. Вони справили на нього негативне враження та стали поштовхом до пошуків нових виражальних засобів.

В 1890-х роках А. Аппія вирішує працювати над реформуванням постановочних принципів вагнерівської драми. На його переконання, мізансцени мають бути втілені лише на основі лібрето та партитури, а будь-які сценічні вказівки, навіть авторства Р. Вагнера, 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» (*Volbach, Beacham, 1989, pp. 58-59*).

Намагання подолати цю традицію, яка вже на рубежі століть виявилась застарілою, швейцарському театральному діячу вдалось не під силу, хоча його ідеї почали проникати в байройтські театральні майстерні вже в перше десятиліття ХХ століття. Цей період, який проходив під керівництвом сина композитора Зігфріда (*Siegfried Helderich Richard Wagner, 1869–1930*), відзначився певними зрушеннями стосовно трансформації мистецького процесу в бік його осучаснення, застосування нових технологій та підходів до створення вистав. Незважаючи на це, традиція продовжувала переважати у Байройті до початку 1930-х років, коли зі смертю Зігфріда на чолі фестивалю стала його дружина Вініфред (*Winifred Marjorie Wagner, 1897–1930*).

За її правління фестиваль перебував у ідеологічних рамках, але керівництво намагалось провадити мистецьку політику у максимальному відриві від пануючого режиму. Спектаклі цього часу значно оновлюються візуально, отримують більш динамічне вирішення та нові засоби його досягнення. Разом з тим, у них залишається пафос та героїзація «німецького» компоненту. Оскільки воєнні роки були несприятливими для розвитку мистецтва, яке в тому числі мало відповідати поставленим вимогам, репертуар фестивалю поступово звужувався, а з 1944 року фестивальна діяльність припинилась до 1951 року.

Перерва стала етапом переосмислення ідей Р. Вагнера та засобів їх втілення, пошуком нових шляхів до сценічних реалізацій надбання композитора.

Відмова від поновлення спектаклів у їх оригінальному вигляді проголосила нове бачення матеріалу, відповідне до первинних ідей автора стосовно музичної драми та осмислення його постановки відповідно до ідей А. Аппія.

Вже у 1970-ті роки на фестивалі була започаткована практика запрошення режисерів, що значно урізноманітнило інтерпретації та відкрило широкий спектр тем, що їх інтегрували до вагнерівських творів постановники. Так, одним із ключових моментів інтерпретування «Перснюнібелунга» стала постановка 1976 року, здійснена диригентом П'єром Булезом (*Pierre Louis Joseph Boulez*, 1925–2016) та режисером Патрісом Шеро (*Patrice Chéreau*, 1944–2013).

Вони відійшли не тільки від традицій музичного виконання, але й сценічного втілення, показавши протистояння капіталізму XIX століття та соціальні утиски, що певним чином відповідало баченню сюжету, яке запропонував ще у 1890-і роки Дж. Бернард Шоу (*George Bernard Shaw*, 1856–1950), вбачаючи у «Персні» відображення ідей марксизму (*Shaw*, 2017). Власне, сам Р. Вагнер став причиною таких трактовок, адже наприкінці 1840-х років вбачав одним із завдань свого мистецтва становлення нового суспільства.

Ця лінія продовжилась у інтерпретації Франка Касторфа (*Frank Castorf*), де політичні теми, поєднані з історичним минулим та представлені як «диктатура нафти» над сучасним суспільством, тобто «інтегровані до сучасних контекстів» за Вальтером Беньяміном (*Benjamin*, 2005, р. 769). Ця постановка була здійснена 2013 року до двохсотліття з дня народження композитора. Режисер доволі відверто показав владу грошей, зіставляючи суспільство XX та XIX століття, яке не змінилось та керується вигодою незалежно від ідеологій та гасел (*Berry*, 2021).

Доволі цікавою видалась постановка «Нюрнберзьких мейстерзінгерів», здійснена у 2017 році австралійським режисером Баррі Коскі (*Barrie Kosky*). Він використав тему антисемітизму, який у культурному та соціальному вимірах був притаманний композитору. Інша лінія вибудови драматургії вистави — біографічна, де показаний наївний та разом з тим безкомпромісний мистець у домашньому колі вілли Ванфрід. Відомо, що Р. Вагнер був свого роду

фетишистом, який оточував себе дорогими речами та аргументував їх необхідність творчим натхненням, яке вони викликали.

У виставі він, немов дитина, радіє взуттю, парфумам та тканинам, які отримує і роздивляється в присутності дружини, Ф. Ліста та диригента Г. Леві. Саме в першому акті експоновано конфлікт на релігійному ґрунті, де Г. Леві опиняється в антисемітському середовищі. Наступні акти перенесені до Нюрнбергу, а місцем дії стає зала Палацу юстиції (*Justizpalast*), в якій відбувались судові слухання над партійною верхівкою та військовими.

Протиставлення Вагнера-Сакса та Леві-Бекмессера, так само як і побутові сцени першої дії, показані не гостро, а з іронічної та комічної сторони. Це знімає важкі асоціації реальних історичних подій, в яких Р. Вагнер через багато років після своєї смерті виявився одним із «ідеологів». Втім, режисер все ж підводить персонажа до особистої сповіді в пустій судовій залі.

У 2019 році фестивальной публіці був представлений новий погляд на «Тангойзера», але з точки зору історичного досвіду, а сучасних викликів мистецтва та соціуму. Режисер Тобіас Кратцер (*Tobias Kratzer*) інтерпретує сюжет як протистояння не язичництва та християнства й відповідного розуміння чуттєвості, а сучасних мистецьких практик, що з маргінальних перетворились на концептуальні, та традиції, представленої сферою Вартбургу. Цей світоглядний конфлікт є однією з основних ліній розвитку.

Кардинальний відхід від трактування сфери Венери як тілесної дозволяє режисеру застосувати значно ширші спектри до її образу. Це, в першу чергу, альянз на Марину Абрамович та її перформативні практики, а також введення додаткових персонажів — карлика Оскара Мацерата з роману Гюнтера Грасса (*Günter Wilhelm Grass, 1927–2015*) «Бляшаний барабан» та британо-нігерійського драг-художника *Le Gateau Chocolat* — кремезного чорношкірого трансвестита з манірною поведінкою.

Постановники зазначають: «... важливо, щоб ця група, яку 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...». (*Tannhäuser*, 2019, ss. 28-29). Режисер аргументує такий підхід бажанням «... додати новий елемент до спектру, створеного попередніми виставами, ... майже кожна з них була зосереджена на сексуальному дискурсі в репрезентації Венери в тій чи іншій формі...» (*Tannhäuser*, 2019, s. 18).

У такий спосіб відбувається не тільки переосмислення образів, але й іронія над темами, що наразі актуалізовані у західному суспільстві, їх протиставлення «нормативному» світу. Т. Кратцер ілюструє цей комплекс персонажів через поєднання медіа-технологій та сценічної дії, в той час, коли сфера персонажів Вартбургу — переважно сценічна, витримана в історичній стилістиці. Важливою є тема пілігримів, які вирішені як фестивальна публіка у першій дії та біженці у третій, що створює співставлення регіонального добробуту та хвилі міграцій до Європи.

Екранний елемент вистави додає важливу складову драматургічного розвитку та просторового розширення місця дії. Велику придатність вагнерівської музики доповнювати кінематографічну складову й широке її використання у такому роді взаємодії ілюструє стаття О. Сердюка (2013). Динамічний фільм-вступ та перший акт з мультимедійним компонентом режисури протиставляються статичному другому. У другій дії зала змагання Вартбурга витримана в історичному стилі, займає сцену чи, точніше, половину сцени, є буквально придушеною величезним екраном згори, на якому ми бачимо реальність, приховану за фасадом романтизованого квазі-історичного простору. Це дозволяє більш рельєфно провести «вторгнення» Венери та її поплічників до вартбурзького світу через немовби сходження з екрану під час дії. Залаштункову історію глядач бачить у чорно-білому варіанті, що додає контрасту. Водночас сценічне оформлення стилістично протистоїть реальному світу справжнього автомобіля, дерев та звалища металобрухту третього акту.

2022 рік став прем'єрним для нової інтерпретації «Персню» австрійським режисером Валентином Шварцем (*Valentin Schwarz*). Ця постановка є не менш дискусійною, ніж робота Ф. Касторфа. Але в ній представлені не глобальні

проблеми, а відносини рівня родини, де суперечки та бажання ствердитись призводять до трагічного фіналу. В. Шварц не вибудовує наскрізної історії, а радше показує окремі її елементи, де «родинна» тематика може інтерпретуватись як розкол у «клані Вагнер», який виник зі смертю Віланда 1966 року, хоча подібні тенденції мали місце від початку ХХ століття.

Вагнеріанець та публіцист Сем Гудієр (*Sam Goodyear*) трактує ідею постановки наступним чином: «Суспільством керують жадібні чоловіки та їхні сім'ї, які виховали своїх дітей так, щоб вони були зосереджені на марних матеріальних речах. Протягом кількох поколінь ми ставали дедалі більш неповноцінними та помилковими у наших пріоритетах, оскільки успадковані травми, погане виховання та відсутність належної освіти нашаровуються одна на одну. Нині ми — забезпечений середній клас, який захоплюється оперою, — можемо вважати себе дещо освіченими. Але насправді ми подібні до Гібихунгів, які як група задовольняються тим, що підтримують політичних лідерів, які стають все більш боягузливими та корисливими, а потім вирушають дивитися “Перстень” в Байройті. Ми копірсаємось, поки Рим горить, майже в буквальному значенні. Врешті, нічого серйозного зі зміною клімату не робиться. Якщо ми продовжимо так само, “*Liebeseerlösung*” [Спокути через любов – О. Г.] не буде. І ті, хто нас туди привів, ніколи не будуть притягнуті до відповідальності, як Гюнтер та Хаген у цій постановці. Отже, погляньте у дзеркало» (*Goodyear*, 2022, URL).

Кардинальною відносно попередніх постановок твору є вистава «Парсіфаль» американського медіа-художника Джея Шейба (*Jay Scheib*), здійснена 2023 року. Вона, можливо, вперше з 1951 року не має мети апелювати до традиції сценічних втілень твору. Дж. Шейб використовує позачасовий простір, що важко ідентифікується з конкретним топосом та візуально, за рахунок використання елементів сценографії, перегукується з фільмом «Космічна одіссея» С. Кубрика. Страждання тут викликане Граалем, що представлений чорним кристалом, який у кінці буде розбитий Парсіфалем. Світ

Клінгзора протиставлений братству лицарів на рівні самоусвідомлення, а його агресія є радше самостверджувальною.

З цією постановкою Байройтський фестиваль отримав новий режисерський засіб — використання доповненої реальності<sup>1</sup>, де при залученні відповідного обладнання (спеціальних окулярів) виникає можливість додавати до сценографії рухливі тривимірні об'єкти. Цей прийом опосередковано втілює ідею Р. Вагнера щодо створення сценічної ілюзії, якої композитор намагався досягти на першому фестивалі засобами сценічної машинерії, парових машин та оптичної перспективи.

Окремо слід зазначити той факт, що втілення Дж. Шейбом свого задуму зіткнулось із відмовою акціонерів фестивалю фінансувати цю ініціативу, а виділені кошти покрили витрати лише на 330 місць зали, з інших був можливий перегляд звичайної вистави.

### **Висновки.**

1. Наведені приклади множинності режисерських інтерпретацій спадку Р. Вагнера на сцені Байройтського фестивалю яскраво показують контексти, що є віддзеркаленням історичних подій та ідеологій, а також проблем соціуму і мистецтва, репрезентуючи течії й виклики сучасної дійсності. Їх множинність виникає не лише через діалог зі сторінками біографії Р. Вагнера, його ідей та їх трансформацій протягом життя, але й загальних філософських проблем, що відображені у творах та лиш трансформуються відповідно до епохи.

2. Комплекси виражальних засобів спектаклів, які застосовувались майже без змін до 1930-х років, почали зазнавати трансформацій лише в часи керівництва Вініфред та кардинально змінилися у період «Нового Байройту», що було обумовлено як цілковитим оновленням з метою позбутись негативного історичного спадку, так і входженням у епоху режисерського театру. Започаткований Віландом сценічний мінімалізм опирався на лаконічні елементи

---

<sup>1</sup>Доповнена реальність (англ. *augmented reality, AR*) — термін, що означає доповнення реальності будь-якими віртуальними елементами. Доповнена реальність є складовою частиною змішаної реальності (англ. *mixed reality*), в яку також входить «доповнена віртуальність» (коли реальні об'єкти інтегруються у віртуальне середовище).

оформлення, де головними виражальними елементами стала музика та світлові ефекти. Тенденція до нового бачення сюжетів з 70-х років зумовила використання зображально-символічної сценографії, що дозволяла режисерам доповнити нове прочитання творів та робити акценти на актуальних темах та ідеях, які становили основу інтерпретаційних моделей спектаклів.

**Перспективи подальших розвідок** вбачаються у більш ґрунтовному аналізі тем та засобів, які віддзеркалюють сучасну дійсність у режисерських спектаклях. Розширення виражальних засобів через використання сучасних мультимедійних технологій є одним із векторів, що стає характерним для музичного театру та потребує додаткового теоретичного розгляду.

#### Список використаної літератури і джерел

1. Гончар, О. Ю., 2020. Байройтський фестиваль 2019: прем'єра «Тангойзера». *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16(1), сс.129–136. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205249>
2. Гончар, О. Ю., 2023. «Новий Байройт» у ретроспекції та перспективі історичних змін. Дис. д-ра філософії (Музичне мистецтво). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Зубко, М. В., 2014. *Історія Вагнерівського фестивалю у Байройті: епоха Зігфріда Вагнера*. Магістерська наукова робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.
4. Сердюк, О. В., 2013. «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера і кінематограф. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(19), сс.3–9.
5. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2013. Вагнерівський фестиваль у Байройті: сторінки історії. *Аспекти історичного музикознавства*, VI, сс.226–244.
6. Benjamin, W., 2005. *The author as producer. Selected writings. In 4 volumes. Vol. II, part II, 1931–1934*. Cambridge: Harvard University Press.
7. Berry, M., 2021. Opera and the politics of postdramatic theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring. *Cambridge Opera Journal*, 33, pp.24–49. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000100>
8. Goodyear, S., 2022. Coherent incoherence – a "constructively disrespectful" Ring at the Bayreuth Festival 2022. *Wagneropera.net*, [online]. Available at: <<https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth-2022-valentin-schwarz-sam-goodyear-ring.htm>> [accessed: 06 February 2024].
9. Mattausch, R. und Schmidt-Linsenhoff, V., 1978. Vom Nationalepos zur Weltanschauungsoper – Die Rezeption des Nibelungenliedes 1800 bis 1918. In: A. Junker, herausgeber, *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt*. Frankfurt, ss.303–325.
10. Shaw, B., 2017. The Perfect Wagnerite: a commentary on the Niblung's Ring, [online]. Available at: <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/1487/pg1487-images.html>> [accessed: 05 February 2024].
11. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 2019. Programmheft der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser" 1/2019. Bayreuth: Bayreuther Festspiel GmbH.
12. Volbach, W. and Beacham, R., 1989. *Adolphe Appia: essays and scenarios and designs*. London: UMI Research Press.

13. Wagner, R., 1849. *Die Kunst und die Revolution: und weitere Traktate aus der Revolutionszeit*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand.

### References

1. Honchar, O. Yu., 2020. Bayreuth Festival 2019: the premiere of "Tangouser" [Bairoitskyi festyval 2019: premiera "Tanhoizera"]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 16(1), pp.129–136. <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205249>
2. Honchar, O. Yu., 2023. "New Bayreuth" in retrospect and perspective of historical changes. Ph.D. in musical art. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
3. Zubko, M. V., 2014. *History of the Wagner Festival in Bayreuth: the era of Siegfried Wagner*. Master's scientific work on musical art. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
4. Serdiuk, O. V., 2013. «Tristan ta Izolda» Rikharda Vahnера i kinematohraf ["Tristan and Isolde" by Richard Wagner and cinematography]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(19), pp.3–9.
5. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2013. Vahnerivskyi festyval u Bairoiti: storinky istorii [Wagner Festival in Bayreuth: pages of history]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*, VI, pp.226–244.
6. Benjamin, W., 2005. *The author as producer. Selected writings. In 4 volumes. Vol. II, part II, 1931–1934*. Cambridge: Harvard University Press.
7. Berry, M., 2021. Opera and the politics of postdramatic theatre: Frank Castorf's Bayreuth Ring. *Cambridge Opera Journal*, 33, pp.24–49. <https://doi.org/10.1017/S0954586721000100>
8. Goodyear, S., 2022. Coherent incoherence – a "constructively disrespectful" Ring at the Bayreuth Festival 2022. *Wagneropera.net*, [online]. Available at: <<https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth-2022-valentin-schwarz-sam-goodyear-ring.htm>> [accessed: 06 February 2024].
9. Mattausch, R. und Schmidt-Linsenhoff, V., 1978. Vom Nationalepos zur Weltanschauungsoper – Die Rezeption des Nibelungenliedes 1800 bis 1918. In: A. Junker, herausgeber, *Trophäe oder Leichenstein? Kulturgeschichtliche Aspekte des Geschichtsbewußtseins in Frankfurt im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt*. Frankfurt, ss.303–325.
10. Shaw, B., 2017. The Perfect Wagnerite: a commentary on the Niblung's Ring, [online]. Available at: <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/1487/pg1487-images.html>> [accessed: 05 February 2024].
11. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 2019. Programmheft der Bayreuther Festspiel "Tannhäuser" 1/2019. Bayreuth: Bayreuther Festspiel GmbH.
12. Volbach, W. and Beacham, R., 1989. *Adolphe Appia: essays and scenarios and designs*. London: UMI Research Press.
13. Wagner, R., 1849. *Die Kunst und die Revolution: und weitere Traktate aus der Revolutionszeit*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand.

**OLEKSII HONCHAR**

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>

Doctor of Philosophy (PhD),

Master's student at the Department of Opera Training and Music Direction

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

[alexeygonchar412@gmail.com](mailto:alexeygonchar412@gmail.com)

## HISTORY AND ART: MULTIPLICITY OF DIRECTORIAL

---

## INTERPRETATIONS OF WAGNER'S WORKS ON THE BAYREUTH STAGE

*The stages of development of the principles of productions of R. Wagner's works at the festival founded by the composer in the city of Bayreuth have been examined. It is shown that the concept of "art of the future" was only partially realized by the author in practice, while the lifetime productions carried out at the Bayreuth Festspielhaus became a factual continuation of the theatrical tradition of that time. The leading role of Adolphe Appia in proclaiming new approaches to the implementation of Wagnerian works has been highlighted. It is determined that his ideas, aimed at purging the stage of superfluous elements and developing the action based on music, became the key principle of directing from 1951, embodied by the composer's grandchildren. The situation in which the festival and the figure of the artist became elements of Nazi regime ideology has been described. This factor being noted as an additional condition thus necessitated a radical renewal of visual stylistics and principles of implementing festival performances in the post-war period. It has been clarified that starting from the 1970s, the practice of inviting directors allowed new ideas to be introduced into festival productions, diversifying the principles of interpretation of works and themes that reflected the social and political realities of the time, as well as reinterpreting the historical experience of the festival and the figure of the composer. The significance of the 1976 production of "The Ring of the Nibelung" by Patrice Chéreau being substantiated, as it became the starting point for new directorial explorations. It was revealed that subsequently, themes of power, oil, political confrontation, and historical cataclysms became some of the most frequently reproduced on stage and remain relevant today. The productions of Frank Castorf, Barrie Kosky, Kazimier Julian Kratzer, Wagner Schwartz and Jay Scheib have been examined and analyzed, they were created in accordance with the current demands of the time, themes, and issues of contemporary society, historical experience, and ways of understanding it. It is proved that in recent years, the use of multimedia elements become important, forming a complex of expressive means that opens up new interpretations of the plot, complements reality, and expands the spatial boundaries of the performance.*

**Keywords:** Bayreuth Festival, directorial opera, interpretation, opera, stage embodiment, integration of arts, synthesis of arts, complex of expressive means.

*Стаття надійшла до редакції 29.05.2024 р.*