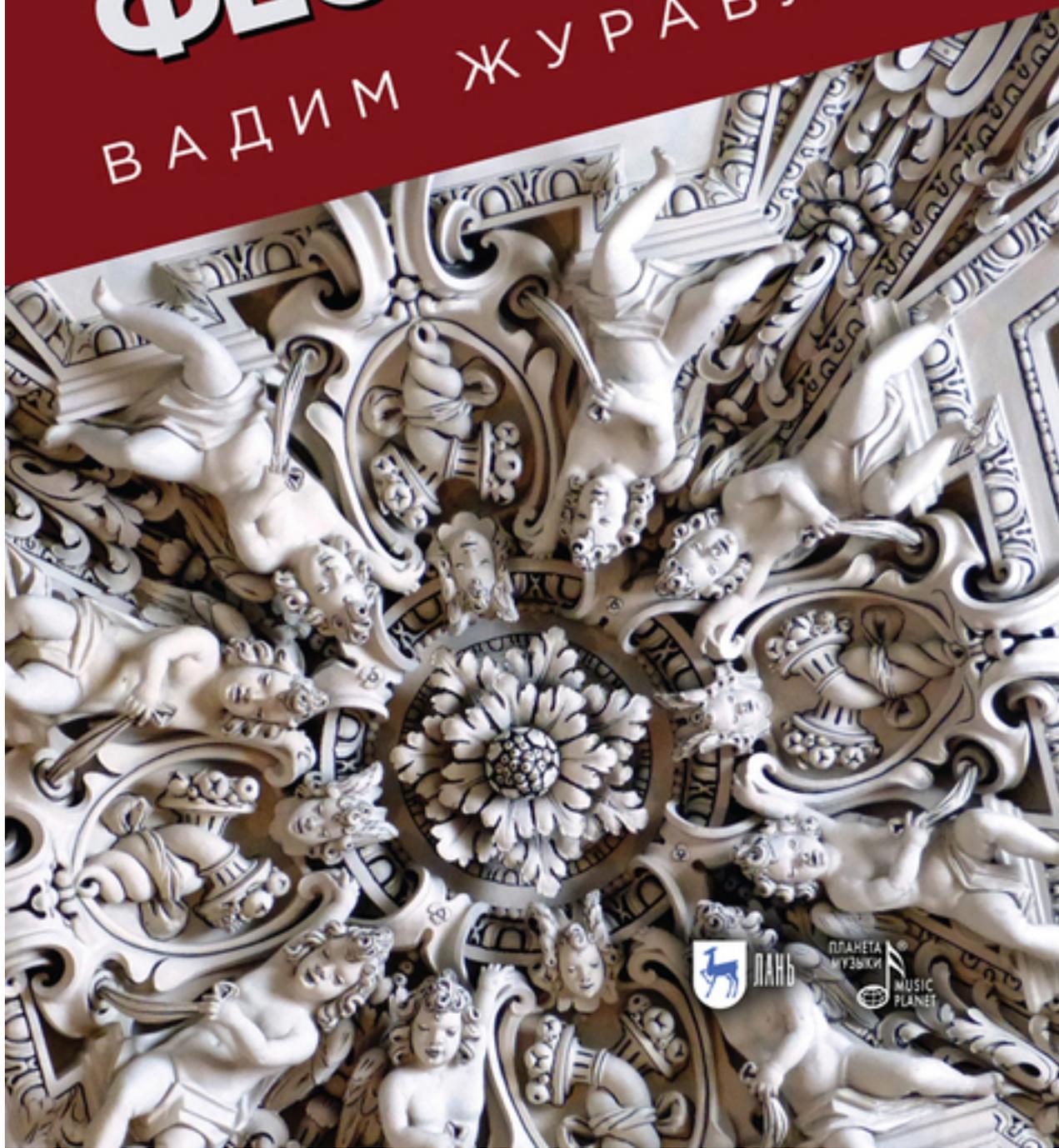


# ВЕК ЗАЛЬЦБУРГСКОГО ФЕСТИВАЛЯ

ВАДИМ ЖУРАВЛЕВ



Вадим Журавлев

**Век Зальцбургского фестиваля**

Издательство «Планета музыки»

2021

УДК 782.1  
ББК 85.335.41

**Журавлев В. В.**

Век Зальцбургского фестиваля / В. В. Журавлев — Издательство  
«Планета музыки», 2021

ISBN 978-5-8114-8394-5

В 2020 году исполнилось 100 лет самому знаменитому музыкальному фестивалю мира в Зальцбурге. Из этой книги вы узнаете, как фестиваль создавался и менялся со временем, ведь его возглавляли самые выдающиеся музыканты. Книга снабжена списком всех оперных постановок фестиваля за минувшие сто лет, статьями автора разных лет, которые позволят вам почувствовать атмосферу последних десятилетий Зальцбургского фестиваля. Это практический путеводитель для тех, кто собирается открыть для себя фестиваль. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 782.1  
ББК 85.335.41

ISBN 978-5-8114-8394-5

© Журавлев В. В., 2021  
© Издательство «Планета  
музыки», 2021

## Содержание

No Mozart festival	6
Зальцбург – столица фестивалей	8
Зальцбург как сцена мирового театра	12
Конец ознакомительного фрагмента.	14

# Вадим Журавлев

## Век Зальцбургского фестиваля

**Zhuravlev V. V.** The Century of the Salzburg Festival / V. V. Zhuravlev. – 2nd edition, revised. – Saint Petersburg: Lan: The Planet of Music, 2021. – 188 pages. – Text: direct.

2020 marked the 100th anniversary of the world's most famous music festival in Salzburg. From this book, you will learn how the festival was established and how it's been changing over time, since it was headed by the most outstanding musicians. The book contains a list of all the opera productions of the festival over the past hundred years, the author's articles of different years, which will allow you to feel the atmosphere of the last decades of the Salzburg Festival. This is a practical guide for anyone looking to get to know about the festival.



© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021 © В.В.Журавлев, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

## No Mozart festival

22 августа 1920 года паперть главного собора города Зальцбурга впервые со дня своего освящения в 1628 году одним из самых колоритных правителей своего времени Парисом фон Лодроном огласили странные звуки. За триста лет существования зальцбургский Дом слышал миллионы слов: от зычных проповедей священников до затихающей скороговорки кающихся грешников. Но актерские голоса звучали на паперти впервые. И это были лучшие актерские голоса начала XX века. Сегодня в газете «Зальцбургские новости» точно бы напечатали статью под заголовком «Самые востребованные артисты отменили гастроли, чтобы выступить в Зальцбурге». И взяли бы интервью у звездной пары Александр Моисеи – Йоханна Тервин, которые исполняли главные роли в пьесе *Jedermann* Гуго фон Гофманшталя в постановке Макса Рейнхардта. Название этой пьесы на русский язык лучше всего переводится словом «Имярек», то есть главный герой – буквально «каждый человек». Сегодня журналисты и критики написали бы вдоволь статей о социальных и гендерных подтекстах спектакля, обсудили бы тот факт, что Рейнхардт не просто так позвал на главную роль артиста, который говорил по-немецки с сильным итальянским акцентом, а наполовину вообще был албанцем. Но это все было бы возможно сегодня.

А тогда, в августе 1920 года, жители Зальцбурга и вся культурная элита недавно развалившейся империи приветствовала реализацию идеи, которая витала в этом городе уже не одну сотню лет. Именно в Зальцбурге сто лет назад был дан старт процессу, без которого сегодня уже невозможно представить жизнь театрала или меломана. Имя этому процессу – фестивальное движение. Минувший век можно смело назвать не только веком глобализации и эмансипации, но и веком фестивалей. Сегодня тысячи людей каждое лето отправляются на многочисленные культурные форумы, которые представляют зрителям весь спектр театральных и музыкальных течений. Каких только фестивалей сегодня вы не найдете на карте Европы: театральных, оперных, хоровых, камерных, джазовых, фольклорных... Но за эти годы и Зальцбург не потерял своего лидирующего положения. И немного погрузиться в его историю – это значит понять, что такое этот самый фестивальный процесс и почему он остается таким привлекательным для публики, где и как формируются тенденции, которые потом в той или иной мере становятся главенствующими в его развитии. Найти все ответы на важные вопросы организации и развития фестивального движения сегодня возможно, наверное, только на междисциплинарном уровне с привлечением социологов, психологов, культурологов и представителей других общественных наук.

Но и сегодня понятно, что изменчивая мода на фестивали, зародившаяся в Зальцбурге сто лет назад, каждое изменение своих основных стилевых тенденций начинает именно здесь, на берегах реки Зальцах. Сегодня в Зальцбурге фестивальное движение постепенно превращается в настоящую индустрию, иногда даже отвергая идеи отцов-основателей. Кроме летнего фестиваля и вошедшего с ним в единый холдинг фестиваля на Троицу, который стал окончательно барочно-аутентичным, в городе уже многие годы проводится Пасхальный фестиваль, придуманный Караяном для привлечения лучших вагнеровских певцов, которые раньше летом всегда были заняты в Байройте, и Моцартовская неделя зимой. То есть из четырех фестивалей только один, причем самый маленький, посвящен главному уроженцу Зальцбурга, ставшему культовой фигурой сегодняшней жизни во всех областях. Именем Моцарта привлечены в Зальцбург миллионы туристов, но столетний фестиваль так и не стал моцартовским. Почему это произошло, вы узнаете из этой книги. Как и то, что происходило с фестивалем за последние 30 лет его истории. Новая эра в Зальцбурге началась после смерти Герберта фон Караяна. И она очень точно отражает все процессы не только фестивальной, но и мировой общественной жизни.

В год столетия Зальцбургский фестиваль ждет невероятный наплыв любителей музыки и просто зевак, которые приходят каждый вечер посмотреть на знаменитостей, которых собирает вместе желание услышать самое интересное в мировой музыкальной жизни. Когда и почему фестиваль родился, мы знаем, а если еще нет, то эта книга поможет узнать. Попробуем вспомнить, что отличало новейшую историю главного фестиваля мира, как после смерти Караяна его наследник в Зальцбурге Жерар Мортье совершил настоящую революцию. И поразмышляем о том, есть ли у этой революции продолжение сегодня и куда движется главный мировой фестиваль, родившийся сто лет назад.

## Зальцбург – столица фестивалей

Одной из основных тенденций развития театральной культуры в европейских странах во второй половине XX века стало стремление к очередному преодолению сложившихся традиций репертуарного театра. В первую очередь этот процесс воплотился в стремлении практиков театра выйти за пределы театральных залов, к созданию нового театрального пространства, утверждению театра политических акций и театра хеппенинга, к «артизации» окружающей действительности. По мере того как эти стремления режиссеров реализовывались на практике, они теряли остроту и актуальность, но на основе использования нетрадиционного сценического пространства рождался новый феномен европейской театральной жизни, так называемое фестивальное движение. Увеличение числа разножанровых и монографических фестивалей, позволяющих широко использовать нетрадиционные театральные и концертные площадки, а также открытое пространство – от античных руин до специально построенных летних театров, – заставляет говорить о настоящем фестивальном буме в последние десятилетия XX века. Дальнейшее развитие театральных традиций в европейской культуре, таким образом, оказалось напрямую связано с фестивальным движением, которое предоставило практикам театра уникальные организационные и творческие возможности.

Но многочисленные фестивали, организованные в последние годы, не могли не учитывать опыт фестивалей, чья история насчитывала не один десяток лет: Байройтского (создан в 1876 г. Рихардом Вагнером), Зальцбургского (1920, Макс Рейнхардт и Гуго фон Гофмансталь), Авиньонского (1947, Жан Вилар), Эдинбургского (1947, Рудольф Бинг) и других. Организация театральных фестивалей, особенно после Второй мировой войны, была связана с важной еще для эстетики романтизма идеей ухода из города. Антиурбанистическая природа этого процесса в программах старейших европейских фестивалей сочеталась также со стремлением их основателей к демократизации искусства и возвращению театру зрительского интереса. Но к концу XX века Вагнеровский фестиваль в Байройте, потерявший монопольное право на приглашение лучших исполнителей опер Вагнера, уделял мало внимания театральным новациям. Фестивали в Авиньоне и Эдинбурге, отказавшись от идеи «фестиваля одного театра», превратились в смотр эстетических достижений различных театральных коллективов, но стремление к показу широкой панорамы театральных тенденций постепенно привело к созданию «ярмарки» спектаклей.

На фоне сотен европейских летних культурных форумов в 90-е годы прошлого века выделялся Зальцбургский фестиваль, который именно в этот период устоял перед «ярмарочным» соблазном, сумел сохранить и приумножить традиции театральных новаций, заложенные одним из его основателей Максом Рейнхардтом, поддержать традиции эталонного музыкального воплощения опер, утвердившиеся во времена тридцатилетнего руководства фестивалем Герберта фон Караяна. Процесс возрождения театральных традиций Зальцбургского фестиваля, стремление сохранить его высокий дух и вовлечь в фестивальную программу весь спектр современных театральных тенденций, особенно в области оперных постановок, связан с работой художественного руководителя фестиваля Жерара Мортье в 1992–2001 гг. В отличие от своих предшественников, Мортье не участвовал в создании самих спектаклей, но его способности театрального администратора, настоящее театральное «чутье», умение объединять режиссеров и дирижеров позволили создать в Зальцбурге множество значительных оперных спектаклей, оказавших влияние на развитие европейской оперной режиссуры и выработку новых эстетических подходов в рамках европейского оперного театра.

Конечно, в наши дни трудно отыскать театральные приемы, которые так или иначе не были отработаны в предыдущие десятилетия. Еще в начале XX века была заложена традиция обращения великих режиссеров-новаторов к оперному театру: Гордона Крэга («Дидона и

Эней», 1900 г.) Адольфа Аппиа (его идеи были воплощены последователями режиссера-сценографа в спектакле «Тристан и Изольда» в 1923 г.), Макса Рейнхардта («Кавалер розы» в 1911 г., «Ариадна на Наксосе» как часть постановки «Мещанина во дворянстве» в 1912 г. и другие), Всеволода Мейерхольда (четыре оперы на сцене Мариинского театра в 1909–1917 гг. и «Пиковая дама» в 1935 г.), Константина Станиславского.

Во второй половине XX века именно в оперном театре, с его специфической синтетической, сверхтеатральной природой, было осуществлено множество значительных постановок и наиболее интересным образом реализовались поиски многих ведущих практиков театра драматического. Этот процесс начался еще в послевоенные годы, но именно в 80-90-х годах стало особенно заметно увлечение оперой многих режиссеров драматического театра. Один из самых заметных участников этого процесса и одна из ключевых фигур Зальцбургского фестиваля в последнее десятилетие XX века, швейцарский режиссер Люк Бонди считал, что поиски современных режиссеров в оперном репертуаре в первую очередь связаны со стремлением вернуть на сцену потерянный в последние десятилетия драматическими спектаклями настоящий театральный пафос. Специфика оперного театра позволяет режиссерам решать многие задачи, которые в драматических постановках кажутся вообще неразрешимыми. В свою очередь, оперная режиссура должна прежде всего основываться не на драме и сюжете, а на самом существенном факторе воздействия оперы – музыке, являющейся определяющим и организующим принципом оперного спектакля. В Зальцбурге в годы руководства Жерара Мортье многие практики драматического театра доказывали свое право на постановки опер. Особенно это касалось тех режиссеров, которые в своих постановках отталкивались от музыки, ее темпо-ритмических, стилистических особенностей, учитывали сложные функциональные взаимосвязи между партитурой и сценическим действием. Поэтому в данной работе анализируются постановки режиссеров, для которых партитура оперы стала определяющим и организующим началом: Петера Штайна, Люка Бонди, Кристофа Марталера, Йосси Вилера и других.

Программа Зальцбургского фестиваля состоит из оперных, драматических постановок, а также симфонических и камерных концертных программ. Но в годы руководства Мортье именно оперный раздел фестивальной программы заставил и критиков, и европейскую общественность в целом говорить о бытовании фестиваля как особенного художественного явления на театральной карте Европы. Дерзкие театральные решения, генерирующиеся в Зальцбурге благодаря Жерару Мортье и определившие суть многих оперных спектаклей в 1992–2001 гг., вызвали в обществе бурную полемику, что доказывало важнейшую роль Зальцбургского фестиваля и в жизни Австрии, и в жизни всей Европы.

Теперь, когда эпоха Мортье завершилась, можно с уверенностью сказать, что в 1992–2001 гг. Зальцбургский фестиваль был местом, где порой решались судьбы европейского оперного театра. Мортье удалось превратить фестиваль в уникальный театральный форум, каким он был в момент создания Гуго фон Гофмансталем и Максом Рейнхардтом в 1920 году. Многие не реализованные в силу исторических причин замыслы основателей фестиваля именно в конце XX века были осуществлены. Особенно это связано с созданием новых духовных образцов, за которые ратовали Рейнхардт и Гофмансталь. Мортье исповедовал не только принципы чистого искусства, но и инициировал своего рода «выбросы» театральной энергии, вызвавшей к обновлению окружающей жизни, что выявило и гражданскую позицию режиссеров, и их взгляды на права человека, его существование в социуме на пороге нового тысячелетия. Не случайно прощальный доклад интенданта назывался «Зальцбургский фестиваль ставит вопросы обществу».

С другой стороны, он приумножил и развил традиции своего предшественника Герберта фон Караяна, расширяющего оперный репертуар Зальцбурга за счет опер Бизе, Верди, Мусоргского. Мортье продолжил работу в этом направлении. В 1992–2001 гг. впервые на фестивале были поставлены оперы Монтеверди и Рамо, ранние оперы Моцарта, а также целый ряд опер-

ных шедевров XX века. В послевоенные годы, когда репертуарную политику фестиваля определяли Вильгельм Фуртвенглер и Герберт фон Караян, в Зальцбурге зачастую проходили мировые премьеры опер не самых значительных европейских композиторов (Готфрид фон Айнем, Рольф Либерман, Рудольф Вагнер-Регени). Во времена эры Мортье фестиваль стал обращаться только к произведениям композиторов, определявших развитие музыки во второй половине XX века и принадлежащих музыкальному авангарду. Впервые после мировой премьеры в Париже (1983) была поставлена масштабная опера «Святой Франциск Ассизский» Мессиана. По заказу фестиваля были написаны вторая редакция оперы «Великий мертвиарх» (Le Grand Macabre) Дьёрдя Лигети, опера «Хроника места» (Cronaca del Luogo) Лучано Берно, в концертной программе фестиваля появились камерные и симфонические циклы, посвященные лучшей современной музыке, раз в два года проходила программа «Река времени» (Zeitfluss), в которой звучала только музыка наших дней. И в этом процессе живо участвовал нынешний интендант фестиваля Маркус Хинтерхойзер.

Таким образом, Мортье соединил традиции двух предшествующих эпох, наполнив их современным звучанием. Все это заставило крупнейших театральных критиков Европы назвать десятилетие правления бельгийского интенданта высокопарно, но вполне справедливо, эрой Мортье. Жерар Мортье сумел превратить фестиваль в 1992–2001 гг. в своеобразное театральное зеркало, в котором отразились все основные тенденции в развитии современного оперного театра, сумел создать в Зальцбурге идеальные условия для творческого выражения ведущих практиков мирового театра.

Хочется также отметить, что одним из важнейших достижений Зальцбургского фестиваля в годы правления Мортье стало преодоление вечной проблемы оперного спектакля, существования двух создателей-демиургов, режиссера и дирижера, имеющей историко-теоретический характер. Не секрет, что зачастую в оперном театре режиссер и дирижер существуют параллельно, между ними не возникает творческих связей. Многие режиссеры: и те, что занимаются только оперными постановками, и те, чьи интересы в основном лежат в области театра драматического, – в своих трактовках оперных произведений в первую очередь опираются на сюжетные коллизии и текст либретто (особенно если оно основывается на значительных драмах и комедиях – Шекспира, Бомарше, Бюхнера, Метерлинка, Уайльда и других). При этом у режиссера в оперном театре возникают технические проблемы, связанные с поиском пластических решений, мизансценированием, положением певцов на сцене.

Еще знаменитый итальянский режиссер Джорджо Стрелер, много и с удовольствием осуществлявший оперные постановки, заметил: «Сейчас уже ясно, что главный двигатель оперы – это музыка. Но музыкальная интерпретация оперы вовсе не всегда уж очевидно *объективна*, то есть нельзя сказать, будто какая-то интерпретация является единственно возможной... У дирижера должно быть – хотя такое бывает далеко не всегда – точное *музыкальное видение* оперы, именно отсюда и может родиться критическое прочтение драматического текста. А с появлением фигуры режиссера проблема вместо того, чтобы сузиться, еще более расширилась. И чем талантливее режиссер и чем талантливее дирижер, тем глубже становится между ними пропасть. Правда, она может и исчезнуть. Но для этого нужна единая точка зрения, нужна интерпретация, рожденная *общим порывом*. На мой взгляд, опера *еще больше*, чем драматический театр, нуждается в объединенных усилиях, и главным в процессе объединения этих усилий может быть только дирижер».

Жерар Мортье столкнулся с проблемой взаимодействия дирижеров и режиссеров уже на первом своем фестивале в Зальцбурге. Поэтому среди основных тенденций фестивальной политики Зальцбурга стоит выделить постоянный поиск дирижеров и режиссеров, способных к «общему порыву». Мортье предъявил практикам театра и музыки серьезные требования: совместная работа над будущими спектаклями порой начиналась за полтора-два года до их премьеры. Причем если спектакль входил в последующие фестивальные программы, поста-

новщики вновь лично работали над спектаклем и новым певческим составом. Благодаря этим усилиям интенданта за десять лет сложилось немало тандемов дирижер-режиссер, вступивших в творческий диалог и постоянно находивших золотую середину. Среди наиболее удачных союзников особенно стоит выделить следующие «дуэты»: Кент Нагано и Питер Селларс, Сильвен Камбрелен и Кристоф Марталер, Лорин Маазель и Херберт Вернике, Густав Кун и супружеская чета Херрманн. В творческом единении этих художников преодолевался конфликт между активной театральной режиссурой и музыкальной интерпретацией, а также технические проблемы постановок. (Заметим, что таким же образом в Зальцбурге сложился ансамбль вокалистов, который составляли умные, высокоодаренные певцы, отличавшиеся вкусом к сценической отделке ролей и тонким театральным «инстинктом».) Что в конечном итоге очень часто приводило в ощутимым результатам. Например, азбуку жестов, придуманную Селларсом для «Царя Эдипа» Стравинского, удивительным образом дополняла экзотическая мануальная пластика Нагано. А в постановке «Пеллеаса и Мелизанды», осуществленной Камбреленом и Робертом Уилсоном, визуальный и музыкальный пласты спектакля плавно перетекали друг в друга и разделить музыку и сцену было просто невозможно. Подобных примеров за последние десять лет было множество, и при отборе спектаклей, описанных в данной работе, автор обращал внимание только на постановки, в которых музыкальная интерпретация становилась в истинном значении этого слова театральной, а активная режиссура учитывала все специфические особенности, темп, ритм, стилистику оперной музыки. Тем самым преодолевалась одна из главных проблем оперного спектакля.

## Зальцбург как сцена мирового театра

Один из самых старых фестивалей Европы возник в Зальцбурге не случайно. Как отмечал Юрий Лотман: «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между небом и землей, вокруг него концентрируются мифы генетического плана, он имеет начало, но не имеет конца – это „вечный город“». Зальцбург – именно такой город на склонах Альп, для него всегда была характерна театральная атмосфера. Театральность Зальцбурга проявлялась в очевидном «семиотическом» делении на *сценическую* и *зрительскую* части, разделенные, как рампой, рекой Зальцах. На левом ее берегу находится самая старая часть города, сохранившая свой первоначальный облик и всегда воспринимается наблюдателем как театральные декорации средневековой мистерии, зажатые между крутой Монашеской горой, увенчанной строгим и монументальным замком (Festung), и бурным потоком мутной реки. Параллельные улочки, пронизанные насквозь проходами, удивительно напоминают развешанные по порядку театральные задники, которые в любой момент готовы перенести наблюдателя на средневековую площадь, где могут играть религиозные миракли и ярмарочные балаганы.

На противоположном берегу Зальцаха – более современная и регулярная застройка: четко распланированный французский парк кайзеровской резиденции «Мирабель». Все это напоминает зрительный зал, тем более что открывающаяся перспектива властно обращена к «закуливному» левобережью города. Зальцбург – город фестивалей (помимо самого старого, летнего, в год здесь проходит еще четыре культурных форума), и во время их проведения население города увеличивается в несколько раз. Поэтому чувство зрителя-наблюдателя, которого театральный Зальцбург в соответствии с театральными правилами старается не замечать, сопровождает все старые и новые ритуальные церемонии, празднества, которыми наполнена жизнь города круглый год.

Архитектурный облик и атмосфера города неотделимы от образов и картин католических обрядов: сотни лет Зальцбург сохранял автономию, здесь всегда правили архиепископы, которые сохраняли независимость от имперской власти. С другой стороны, театральность города оказалась связанной с культурой эпохи барокко, ее естественным стремлением к разного рода ритуалам и театрализации светской и религиозной жизни. Именно в эпоху барокко католическая автономия города превратила его в своеобразный центр гуманистических традиций в немецкоязычном мире, многие правители Зальцбурга были известными поэтами и мыслителями своего времени. Эти культурные феномены, соединившиеся с «мифом Зальцбурга» (уникальные географическое местоположение, природный ландшафт, архитектура, духовное наследие), позволили в начале XX века преобразовать богатое традициями прошлое в особую энергию, направить ее на создание особого характера настоящего и будущего Зальцбурга.

Толчком для появления фестиваля в Зальцбурге послужило создание в городе в 1841 году Общества любителей музыки Домского собора и Моцартеума (Dommusikverein und Mozarteum), которое заложило основу регулярной музыкальной жизни в городе. Вскоре общество «Моцартеум» отделилось и стало центром исследований музыки Моцарта, родившегося в Зальцбурге и сформировавшегося здесь как композитор. Регулярные гастроли симфонического оркестра Венской филармонии, постановка в 1887 году юбилейного спектакля к 100-летию со дня мировой премьеры «Дон Жуана» Моцарта породили дискуссии по поводу дальнейшего развития культурных традиций Зальцбурга. Известный австрийский дирижер Ханс Рихтер, регулярно выступавший и в Зальцбурге, и на созданных в 1876 году Вагнеровских торжествах в Байройте, первым предложил перенести принципы вагнеровского летнего фестиваля в Зальцбург и основать здесь Моцартовский фестиваль. В 1890 году был создан комитет,

декларировавший создание фестиваля и строительство театрального здания, в котором будут ставиться оперы Моцарта по аналогии с операми Вагнера в Байройте.

Из-за нехватки средств театр построен не был, хотя фестивальные представления продолжали регулярно проходить в Зальцбурге вплоть до 1910 года. Кроме проблем организационных, стоит выделить и существенную эстетическую проблему, спровоцировавшую неудачи в попытках создания фестиваля. Фигура Вольфганга Амадея Моцарта на этом историческом этапе развития австрийской культуры не носила столь же объединяющего характера, каким отличалась фигура Рихарда Вагнера в контексте создаваемых им самим Байройтских торжеств. Все вагнеровское творчество вписывалось в идеологию пангерманизма, торжествовавшую в Германии после объединения государства в 1871 году. Творчество же Моцарта не стало новым стимулом для развития австрийской культуры, в которой в этот момент началась борьба между представителями консервативного лагеря сторонников габсбургской идеологии и зарождавшейся идеологии модерна и философии релятивизма. По этой причине дискуссии о Моцартовском фестивале продолжались еще многие годы, даже после того, как фестиваль в 1920 году в Зальцбурге был основан.

Следующий этап истории Зальцбургского фестиваля связан с именем театрального критика Германа Бара, который провозгласил лозунг «Зальцбург – культурная столица Европы» и пригласил к участию в зальцбургских представлениях 1904 года режиссера Макса Рейнхардта, композитора Рихарда Штрауса, актрису Элеонору Дузе, танцовщицу Айседору Дункан. К сожалению, этот фестиваль не состоялся из-за недостатка собранных средств. Бар и поддержавший его Рейнхардт, уже единым фронтом, выступили против идеи «монографического» Моцартовского фестиваля в пользу фестиваля, в репертуаре которого будут соединены достижения театра драматического и театра оперного. Дискуссия на эту тему продолжалась в Австрии вплоть до образования в 1917 году Общества друзей Зальцбургского фестиваля. Рейнхардт, входивший в художественный совет фестиваля (вместе с драматургом Гуго фон Гофмансталем, композитором Рихардом Штраусом, дирижером Франком Шалем, сценографом Альфредом Роллером), активно отстаивал свою идею общетеатрального форума. Он считал, что фестиваль может существовать только как воплощение специфической австрийской миссии очищения нации через театрализацию жизни, через приобщение к театральным традициям. И в кризисный момент крушения монархии Габсбургов и имперской идеологии, в годы поиска путей культурной идентификации австрийской нации Рейнхардта поддержали многие деятели культуры.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.