

**О. Б. Макарова
А. А. Сокольская**

**Ритуал как основа сценического действия
в спектакле Клауса Гута по опере Моцарта «Дон Жуан»**

Аннотация:

В статье рассматриваются воплощения «ритуалов перехода» в постановке моцартовского «Дон Жуана» (реж. К. Гут, Зальцбургский фестиваль, 2008). Основной акцент сделан на соотношении нарративных и ритуальных элементов в постановке. Постановщики спектакля используют аналитический и экспрессивный арсенал XX века и при этом следуют эстетическим решениям эпохи романтизма, сосредотачиваясь на идее иррационального, бессознательного.

Ключевые слова: Моцарт, «ритуалы перехода», режиссерский театр, «Дон Жуан», лиминальность, Клаус Гут, опера.

**О. В. Makarova
А. А. Sokolskaya**

**Rite as foundation of dramatic art in Claus Guth's production
of Mozart's "Don Giovanni"**

Abstract:

The article explores the use of *rites de passage* in the production of Mozart's "Don Giovanni" presented at the Salzburg Summer Festival in 2008 (directed by Claus Guth). The main emphasis is made on the relations between the narrative and the ritual elements of the production. The production team are using the analytical and expressional resources of the 20th century, while maintaining the aesthetics of the Romantic era, and focusing on the idea of the irrational and unconscious.

Keywords: Mozart, *rites de passage*, *Regietheater*, "Don Giovanni", liminality, Claus Guth, opera.

Немецкий режиссер Клаус Гут¹, мер, в одном из интервью он называет дона Альфонсо, героя оперы Моцарта / да Понте "Così fan tutte", «привратником подсквозь идеи психоанализа (наприменения)» [См.: 15]), в постановке

«Дон Жуана», осуществленной на Зальцбургском фестивале в 2008 году (дирижер-постановщик Бертран де Бийи, сценограф Кристиан Шмидт), обращается к мифологическим истокам как основе бессознательного в психике современного человека.

Соответственно, внешний онтогенетический нарратив спектакля структурирован и ритмизован более глубинным планом: ритуальным. Здесь мы считаем релевантным опираться на классические исследования ритуала [См.: 3; 9], оставив в стороне положения психоанализа, поскольку именно ритуал в данном случае является метанарративом, объединяющим все действие спектакля.

В постановке Гута воссоздаются «ритуалы перехода» (*rites de passage*), а именно ритуалы перемены статуса (брак, инициация). Согласно Малиновскому [См.: 6], ритуал используется человеком для того, чтобы упорядочивать враждебный и непредсказуемый хаос и обеспечивать установление в нем космических законов; сорванный ритуал всегда приводит к ошибкам в функционировании мироздания. Хаотические силы одновременно являются отталкивающими и пугающими — и манящими, привлекательными, потому что именно на территории хаоса существует полная свобода (в том числе и сексуальная), никакие правила не действуют (что открывает дорогу для появления трикстера). В своем спектакле Клаус Гут проецирует архаическое миропонимание на сюжет оперы, показывая, каким образом оно удерживается в индивидуальном и групповом сознании.

Логика событий организуется в равной степени и экзистенциально-психологическими причинами, и структурой ритуала. В ходе ритуала все персонажи спектакля переходят в пространство лиминальности (термин В. Тэрнера) с конечной целью возвращения их в упорядоченный, иерархически устроенный мир в новом статусе.

Ночь, в течение которой происходят события постановки, и являющийся местом действия сосновый лес (согласно Юнгу, «лес

представляет образ подсознания — темное место, где обитают животные» [13]) формируют пространственные и темпоральные рамки ритуала, порой приводящего к сбоям нарративной структуры: «...лиминальная фаза является промежуточной, переходной, амбивалентной кондицией „ни там, ни тут“, в недрах которой индивид отдаляется от нормативного контекста и путем трансформации создает оппозиционно противоположный мир. Соответственно, лиминальная фаза обретает значение специальной, несомненно, сакральной пространственно-временной зоны. Процесс „мистического путешествия“, „транзитности“, „таинственного перемещения“ сопрягается с символикой смерти и рождения, увядания и расцвета. *Rites de passage* является ритуалом перехода из одной модели существования в другую. Лиминальное время, также как и лиминальное пространство, выражает, с одной стороны, сложнейший процесс отделения индивида от упорядоченной, хронологической системы, а с другой — его присоединение к альтернативной, антихронологической, анти-темпоральной системе» [8].

Ключевой фигурой и необходимым элементом ритуала становится заглавный герой оперы (Кристофер Молтман). Сквозные интонации партии Дон Жуана определяют музыкальный материал многих номеров оперы (даже тех, в которых он не участвует), в конечном счете стягивая основные интонационные и тональные связи к начальному квартетному мотиву увертюры и «донжуановским» тональностям *d-moll* и *B-dur* (о приемах сквозного мотивного развития в «Дон Жуане» Моцарта см. работы В. Вальковой и Е. Чёрной [2; 11]). В постановке Гута цельности музыкальной драматургии моцартовской партитуры соответствует идея единства ритуала, участники которого имеют разные цели, но объединяются в общем действе, центром которого становится Дон Жуан. Можно предположить, что такое построение сценического действия является результатом режиссерского метода Клауса Гута. Помимо сквозных тематик — назовем

их в общих чертах «психоаналитической» и «архетипической» — он также интересуется взаимопроникновением индивидуальных сознаний и разделенных непреодолимой преградой отчужденности подсознаний персонажей; его спектакли зачастую превращаются в исследование точек пересечения и взаимной открытости индивидуальных психик героев (ср., напр., постановки «Свадьбы Фигаро» Моцарта (Зальцбург, 2006), «Фьеррабраса» Шуберта (Цюрих, 2003), «Ифигении в Авлиде» Глюка (Цюрих, 2001)).

Либертинаж Дон Жуана, смертельно раненого выстрелом Командора (Анатолий Кочерга) в интродукции, становится триггером для включения всех остальных персонажей в коммунитас — согласно Тэрнеру, это спонтанно образующееся сообщество, лишенное четкой структуры и иерархии, которое «нарушает или отменяет нормы, управляющие структурными и институционализированными отношениями, и сопровождается переживаниями небывалой силы» [9. С. 198].

Разрушение изначальной структуры, зарождение коммунитас и его конечный переход к новой структуре маркированы несколькими сценическими событиями. Моментом, которым заканчивается установленный миропорядок, становится поединок Дон Жуана и Командора в интродукции (акцент на этом сделан уже в увертюре, в которой во время звучания побочной партии заранее показан момент поединка). Моментом, начиная с которого персонажи оперы окончательно переходят в пространство коммунитас, является “Viva la libertà” — провозглашение *credo* Дон Жуана в первом финале оперы. И, наконец, моментом разрыва реальности становится стретта первого финала, во время которой бегство Дон Жуана репрезентирует и выход событий спектакля за пределы континуального нарратива, и ключевую роль заглавного героя в ритуале.

Персонажи спектакля образуют три пары на разных стадиях брачного ритуала. Брак Дон Жуана и донны Эльвиры (Доротея Решманн) уже заключен (на это указывает обручальное

кольцо на руке Эльвиры), свадебная церемония Мазетто (Алекс Эспозито) и Церлины (Екатерина Сюрин) находится в процессе совершения и включена собственно в события оперы, а брак донны Анны (Аннет Даш) и донна Оттавио (Мэтью Поленцани) только планируется.

В ходе развития событий брак Дон Жуана и донны Эльвиры расторгается (в секстете, после того как мстители узнают Лепорелло, донна Эльвира отдает донне Анне обручальное кольцо, которое та после некоторых колебаний выбрасывает). Брачный ритуал Мазетто и Церлины в результате завершается успешно — в конце дуэта Церлины и Лепорелло вмешательство Мазетто (который из всех персонажей спектакля более всего стремится вернуться к упорядоченности) определяет наконец установившуюся для пары новобрачных иерархию. Брачный ритуал донна Оттавио и донна Анны так и не состоится, так как донна Анна, не желающая ни расставаться с Дон Жуаном, ни покидать «пустыню бесстатусности» [9. С. 19], совершает самоубийство (“Non mi dir”), которому дон Оттавио не препятствует.

Таким образом, согласно классификации ван Геннепа, расторжение брака Дон Жуана и донна Эльвиры представляет собой состоявшийся обряд отделения (прелиминальный), брак Церлины и Мазетто — обряд включения (постлиминальный), а помолвка донна Анны и донна Оттавио — незавершившийся обряд промежуточного состояния (лиминальный). Лес как пространство, воплощающее работу коллективного бессознательного, в спектакле Гута является зоной неустойчивости и риска, в которой ритуал в любой момент может быть сорван.

Но обряды перехода, имеющие индивидуальное значение для каждого из действующих лиц, коррелируют здесь с общим для всех календарным обрядом: «...общая распушенность, временное прекращение общественной жизни в равной мере отмечают междуцарствие и промежуточный период между предварительными и окончательными похоронами. Тем же может объясняться — по крайней мере, частично —

сексуальная распущенность, которая наблюдается у некоторых народов в период между помолвкой и окончанием свадебных церемоний» [3. С. 107].

Задача ритуала конца года — в обновлении правил космоса и утверждении их утраченной за год силы. В конце года наступает период хаоса, затем, по совершении ритуала, космос возвращается и обретает новую, свежую силу. Между отменой старых правил и установлением новых происходит возвращение хаоса в мир; затем хаос изгоняется и восстанавливаются космические нормы. Ритуал конца года повторяет прецедент упорядочивания мира, его создания из хаотической материи [См.: 1].

Действие спектакля Клауса Гута разворачивается преимущественно именно на этой территории: в отсутствие космической упорядоченности мироздание попадает в руки трикстера Лепорелло (Эрвин Шротт) и Дон Жуана, царя хаоса. Выход в пространство лиминальности обеспечивает предполагаемое ритуалом освобождение от устаревших и теряющих эффективность правил прежней структуры.

Это маркировано и визуальными приемами. Так, сломанное дерево, появляющееся в начале второго действия, затем играет роль «поста-мента» для дендроморфной «статуи» Командора (сцена на кладбище и финал оперы). Оно в то же время обозначает излом реальности, оставленный вторжением ритуала перехода в привычные структуры взаимоотношений. Здесь, в промежуточном времени («миг во времени и вне его» [9. С. 170]), нарушаются все привычные установления: женщины меняют партнеров («...явление, которое... рассматривают нынче как любовь одновременно божественную и слегка незаконную в противоположность законной, супружеской любви, — это символ коммунитас. <...> В понятиях символической оппозиции между романтической любовью и браком, брак гомологичен собственности, а любовь в разлуке гомологична нищете. Стало быть, брак на этом теолого-эротическом языке представляет структуру. Понятие личного владения или собственности также антитетично

этому виду коммунитас» [9. С. 224]), браки и помолвки расторгаются, поведение трикстера (Лепорелло) воспринимается как нормативное для всех персонажей («...в закрытых или структурных обществах именно маргинальный, или „приниженный“ человек, или же „чужак“ часто символизирует, по Дэвиду Юму, „чувство к человечеству“, что, в свою очередь, соотносится с моделью, которую мы определили как „коммунитас“» [9. С. 183]); наконец, «мертвецы» (Командор и Дон Жуан) получают возможность вернуться к живым.

Однако промежуточное время, время царствования хаоса, ограничено ритуалом: за ним неизбежно должно последовать установление правил космоса нового года. Что и происходит в финале, когда командор осуществляет свою месть по принципу равноценного, то есть «справедливого» воздаяния, тем самым устанавливая новые правила.

Ритуалу конца года в спектакле соответствуют характерные для празднеств аграрного типа карнавные черты (наблюдение о карнавальных сюжетных мотивах в фабуле «Дон Жуана» сделано, например, Р. Насоновым [См.: 7. С. 43]). Нивелирование социальных различий, переворачивание иерархии и ритуальное умерщвление указывают на праздник календарного цикла (наподобие античных дионисий или сатурналий располагающийся на границе двух времен года); момент смены сезона явно обозначает и снег, идущий в финале оперы.

Аналогию с календарными праздниками продолжает и то, что переодевание Дон Жуана и Лепорелло воспроизводит обмен социальными ролями между свободными гражданами и рабами в римских сатурналиях. К примеру, Лепорелло подменяет Дон Жуана в сцене с донной Эльвирой (после терцета во втором действии), а затем в речитативе, следующем за терцетом, часть реплик Лепорелло, обращенных к Эльвире, в спектакле произносит не он, а Дон Жуан. Это переносит акцент с буффонной ситуации переодевания-подмены на момент двойничества героев. В секстете Лепорелло дублирует действия, которые Дон Жуан совершал

в начале оперы, во время первой арии донны Эльвиры (“Ah chi mi dice mai”), поднимаясь на крышу автобусной остановки. В этой сцене он также принимает на себя угрозы остальных участников ансамбля вместо Дон Жуана.

Ритуал конца года включает упразднение нормативов сексуального поведения (либертинаж Дон Жуана, в который вовлечены все женские персонажи оперы), травестирование (в финале первого действия Лепорелло примеряет платье донны Анны), использование наркотиков; эти действия также напоминают об архаических практиках инициации.

Однако центральными в ритуале являются роли Дон Жуана и Командора, воплощающих соответственно хаос и космический порядок. Дон Жуан, выполняя роль «ложного короля» в постоянном взаимодействии с трикстером-Лепорелло, неизбежно должен погибнуть, лишившись власти. Командор переживает необходимую для инициации правителя символическую смерть и в финале возвращается, чтобы установить новую систему правил. Их фигуры аналогичны сменяющимся в ходе ритуала обретения власти правителям — ложному и настоящему.

Знаки власти — бумажная корона на голове Дон Жуана в финале, палка, на которую он опирается в стретте 1 финала — дополняются образами, связанными с культом Диониса (драматург постановки Ронни Дитрих указывает на связь Дон Жуана с образом Диониса [См.: 14]). Это сосны в лесу, где происходит действие постановки, традиционно связанные с дионисийской растительной символикой; это также и ночная оргия; и неоднократно повторяющаяся в сюжете ситуация бегства Дон Жуана: «Дионис — такой бог, который вдруг является, а затем таинственно исчезает. <...> Эти периодические явления и исчезновения ставят Диониса в ряд богов растительности. Он и вправду демонстрирует некоторую солидарность с жизнью растений: плющ и сосна почти неотделимы от его образа, а самые популярные праздники в его честь совпадают с земледельческим календарем. Но Дионис — это жизнь во всей ее полно-

те, что видно по тому, как он связан с водой, с кровью, спермой, с процессами роста, и по той буйной витальности, которую демонстрируют его „звериные“ эпифании (бык, лев, козел). В его неожиданных появлениях и исчезновениях можно увидеть аналогию зарождения и угасания жизни, т. е. чередования жизни и смерти и, в конечном счете, их единства... <...> Исчезновение — это мифологическое выражение схождения в Аид, смерти. <...> В одном из орфических гимнов (§ 53) говорится, что когда Диониса нет, он находится у Персефоны» [12. С. 163—164]. Бегство, поединок, преследование и, наконец, принесение царя в жертву соотносится и с целым рядом других культов: «...нет в глазах таких людей большего несчастья, чем смерть их правителя от болезни или от старости — ведь такая смерть, по их мнению, возымеет самые губительные последствия для них самих и для их достояния: начнется мор и падеж скота, земля перестанет родить, природное равновесие будет непоправимо нарушено. Для предотвращения этих катастрофических последствий царя необходимо умертвить в полном расцвете сил, чтобы его жизненная энергия, в неприкосновенности перейдя к преемнику, могла обрести в нем вторую молодость и таким образом навеки остаться юной и свежей. <...> Таковы причины, по которым Арицийский жрец, Царь Леса в Неми, регулярно погибал от меча своего преемника» [10. С. 291]. Роль заместительной жертвы во втором действии должен выполнить Лепорелло — «двойник» Дон Жуана в терцете и секстете.

Фрэзер проводит также аналогию между функциями омелы и папоротника в верованиях [См.: 10. С. 232—235]; мы вслед за ним предлагаем интерпретировать неоднократно фигурирующую в спектакле ветку папоротника (дуэт Дон Жуана и Церлины, ария Церлины “Batti, batti, o bel Masetto”, сцена на кладбище) как «золотую ветвь» царя-жреца (Командора, обретающего власть в финале, вскоре после того как в сцене на кладбище Лепорелло приносит к «статую» охапку папоротника и таким образом символически передает ему полномочия).

Участь Дон Жуана, «наказанного распутника», предрешена уже во второй части названия оперы; его путь предписан с самого начала. В постановке Гута трагическая обреченность главного героя также определяется еще до начала действия — и моментом поединка, показанным во время увертюры, и правилами ритуала.

Музыкально-исполнительское, равно как и сценическое, решение спектакля выстраивается с помощью идеи вмешательства бессознательного, иррационального в упорядоченный мир. Стилистически особенно выделены речитативы *secco* — и почти разговорной интонацией, максимально приближенной к *Sprechstimme*, и особенно партией клавира (Феличе Венанцони), в которой отчетливо слышны аллюзии на бетховенский и раннеромантический музыкальный стиль (например, характерные для позднебетховенской фортепианной фактуры сопоставления крайних регистров или арпеджированные аккорды в широком расположении, в том числе и в составе оркестровых тутти в номерах). Наиболее очевидной отсылкой к романтизму оказывается цитата из шубертовского «Двойника» в речитативе Дон Жуана и Лепорелло после поединка, заранее вводящая мотив двойничества, который появится во втором действии спектакля. В оркестровой партии в речитативах *accompaniato* мягко арпеджированное звучание клавира размывает четкость аккордов оркестра, смягчая их и темброво, и метрически.

Для идеи постановки значимо использование венской редакции оперы — без финального секстета (драматургической и смысловой необходимости в нем нет, поскольку нет небесной кары для Дон Жуана, а есть лишь вечный циклический круговорот ритуала перехода, временно отменяющего все этические критерии — и суд над Дон Жуаном происходит не на небесах, а на краю выкопанной для него Командором могилы). Ритуал, согласно которому Дон Жуан должен отправиться в царство мертвых, о чем говорится в тексте финального секстета (“*con Proserpina e Pluton*”), уже совершил-

ся. Завершение спектакля гибелью Дон Жуана, а не секстетом подчеркивает и тематическую, и тональную арку между увертюрой и финалом.

В спектакле также нет и второй арии донна Оттавио, только что позволившего невесте покончить с собой и в своем последнем речитативе “*Ah, si segua il suo passo*” (после арии донны Анны “*Non mi dir*”) описывающего не без горечи, как он должен был бы поступить, но не станет.

При этом в постановке драматургически важен так называемый «венский дуэт» Лепорелло и Церлины (“*Per dolce tue manine*”). Он становится крайней точкой вседозволенности в событиях спектакля — Церлина готова совершить убийство, и именно в этот момент Мазетто делает первый шаг в сторону установления нового порядка и иерархии.

На протяжении всей истории романтической перцепции «Дон Жуана» [См.: 4; 5] в этой опере слышали в большей мере диалог с бессознательным и эротическим, чем нарратив о либертинаже и наказании за плотский грех. Клаус Гут находит способ подвести итог этой линии трактовок, используя аналитический и экспрессивный арсенал XX века и при этом следуя эстетическим решениям эпохи романтизма.

Примечания

- ¹ Клаус Гут (род. в 1964 г.) получил образование не только как режиссер музыкального театра и театровед, но и как философ [См.: 14; 16], хотя изначально мечтал о карьере кинорежиссера. Как оперный режиссер, он всегда интересуется тайнами подсознания, мистикой, абстракциями и двойничеством, акцентируя онтологическую и психоаналитическую проблематику. В спектаклях трилогии Моцарта / да Понте Клаус Гут работает с единым набором символов, хотя изначально постановки и не задумывались как трилогия [См.: 17]. Если в “Cosi fan tutte” (Зальцбургский летний фестиваль, 2009) лес и стерильный, белый, упорядоченный дом открыто противопоставлены друг другу и взаимно проницаемы, то две других постановки, «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро», сосредоточены вокруг образов леса и дома соответственно.

Список литературы

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993. — 240 с.
2. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм — мышление — культура. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородского государственного университета, 1992. — 161 с.
3. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. — 198 с.
4. Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений в 6 томах / Сост. А. Ботникова. — Т. 1. — М.: Художественная литература, 1991. — 494 с.
5. Кьеркегор С. Или — или. — М.: Амфора, 2011. — 832 с.
6. Малиновский Б. Магия, наука и религия // Библиотека Гумер — гуманитарные науки. — URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/malin/04.php. Дата обращения: 07.02.2017.
7. Насонов Р. А. Dies illa: мотив «кары Божьей» в двух шедеврах В. А. Моцарта // Научный вестник МГК. — 2011. — №. 1. — С. 36—60.
8. Ратиани И. Теория лиминальности. Проблема антропологии и современного литературоведения // Irma Ratiani / Пер. И. Модбадзе. — URL: <http://www.irmaratiani.ge/teogia.htm>. Дата обращения: 07.02.2017.
9. Тэрнер В. Символ и ритуал. — М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. — 277 с.
10. Фрэзер Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. — Т. 2. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. — 496 с.
11. Чёрная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. — М.: Музыка, 1963. — 435 с.
12. Элиаде М. История веры и религиозных идей. Том I: от каменного века до Элевсинских мистерий. — М.: Критерион, 2002. — 464 с.
13. Юнг К.-Г. Человек и его символы // Зеркало сна. — URL: <http://www.yourdreams.ru/biblio/pages/carl-gustav-jung-mhs-72.php>. Дата обращения: 08.02.2017.
14. Dietrich R. About the production // Salzburgerfestspiele.at. — URL: http://www.salzburgerfestspiele.at/archive_detail/programid/4124/id/6/j/2008. Дата обращения: 08.02.2017.
15. Guth C. Alle Reste von Nettigkeit rausbürsten / Gespr. mit Andrea Schurian // Der Standard. — URL: <http://derstandard.at/1310512101395/Claus-Guth-Alle-Reste-von-Nettigkeit-rausbuersten>. Дата обращения: 08.02.2017.
16. Guth C. Biographie // Claus Guth. — URL: <http://www.clausguth.de/Bio.pdf>. Дата обращения: 08.01.2017.
17. Mertl M. Mozart's Polarizing Effect Today // Salzburgerfestspiele.at. — URL: <https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/dossier-essay/SNBeilageSommerMozart-OpernE.pdf>. Дата обращения: 08.02.2017.

References

1. *Baiburin A. K.* Ritual v traditsionnoi culture. Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavianskikh obryadov. — SPb.: Nauka, 1993. — 240 s.
2. *Valkova V. B.* Muzykalnyi tematizm — myshlenie — kultura. — Nizhnii Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskogo gosudarstvennogo universiteta, 1992. — 161 s.
3. *Gennep A.* Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov. — M.: Izdatelskaya firma “Vostochnaya literatura” RAN, 1999. — 198 s.
4. *Gofman E. T. A.* Sobranie sochinenii v 6 tomakh / Sost. A. Botnikova. — T. 1. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1991. — 494 s.
5. *Kyerkegor S.* — Ili – ili. — M.: Amfora, 2011. — 832 s.
6. *Malinovskii B.* Magiya, nauka i religiya // Biblioteka Gumer — gumanitarnye nauki. — URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/malin/04.php. 07.02.2017.
7. *Nasonov R. A.* Dies illa: motiv “kary Bozhiei” v dvukh shedevrakh V. A. Motsarta // Nauchyi vestnik MGK. — 2011. — № 1. — S. 36—60.
8. *Ratiani I.* Teoriya liminalnosti. Problema antropologii i sovremennogo literaturovedeniya // Irma Ratiani / Per. I. Modebadze. — URL: <http://www.irmaratiani.ge/teoria.htm>. 07.02.2017.
9. *Terner V.* Simvol i ritual. — M.: Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatelstva “Nauka”, 1983. — 277 s.
10. *Frezer D.* Zolotaya vetv: Issledovanie magii i religii: V 2 t. — T. 2. — M.: TERRA-Knizhnyi klub, 2001. — 496 s.
11. *Chyornaya E. S.* Mozart i avstriiskii muzykalnyi teatr. — M.: Muzyka, 1963. — 435 s.
12. *Eliade M.* Istoriya very i religioznykh idei. Tom 1: ot kamennogo veka do Elevsinskikh misterii. — M.: Kriterion, 2002. — 464 s.
13. *Yung K.-G.* Chelovek i yego simvoly // Zerkalo sna. — URL: <http://www.yourdreams.ru/biblio/pages/carl-gustav-jung-mhs-72.php>. 08.02.2017.
14. *Dietrich R.* About the production // Salzburgerfestspiele.at. — URL: http://www.salzburgerfestspiele.at/archive_detail/programid/4124/id/6/j/2008. 08.02.2017.
15. *Guth C.* Alle Reste von Nettigkeit rausbürsten / Gespr. mit Andrea Schurian // Der Standard. — URL: <http://derstandard.at/1310512101395/Claus-Guth-Alle-Reste-von-Nettigkeit-rausbuersten>. 08.02.2017.
16. *Guth C.* Biographie // Claus Guth. — URL: <http://www.clausguth.de/Bio.pdf>. 08.01.2017.
17. *Mertl M.* Mozart’s Polarizing Effect Today // Salzburgerfestspiele.at. — URL: <https://www.salzburgerfestspiele.at/Portals/0/dossier-essay/SNBeilageSommerMozart-OpernE.pdf>. 08.02.2017.