

**МІФ ПРО ІФІГЕНІЮ В ТАВРИДІ:
Семантичні доміанти
музично-театрального осмислення**

Зустріч із сюжетами античної міфології чи не щоразу змушує нас сумніватися в загальноприйнятому сенсі так званих суспільних цінностей, у звичних етичних та морально-ціннісних установках, у напрацьованих людством уявленнях про добро і зло, порядність та злочин. Людину ХХІ ст. антична міфологія примушує розмірковувати над такими зрозумілими і ясно усвідомлюваними давніми греками поняттями, як патріотизм, жертвовність, любов до Вітчизни, відчуття сім'ї. Давні легенди немовби випробовують нас та провокують запитання: як ми розуміємо світ, і чим насправді є наші щоденні прагматичні устремління, розуміння доцільності й необхідності, справедливості та честі.

Можна беззастережно стверджувати, що у ХХІ ст. разом із остаточним розпадом «зв'язку часів» зруйнувалося і традиційне розуміння родинних зв'язків, зобов'язань перед близькими. Знівельовано почуття Батьківщини, а сповідування патріотизму у часи глобалізації стало поганим смаком і тлумачиться як екзальтація з приводу минулих завоювань. Цю очевидну ревізію сталих світовідчуттів та світоглядних уявлень як ніщо інше виявляє саме антична міфологія. А різноманітні семантичні доміанти, що раз по раз виникають у музично-театральних інтерпретаціях давньогрецьких текстів, дають можливість осмислити шлях сутнісних чуттєвих втрат, який пройшла європейська цивілізація.

Перші театральні твори, базовані на міфові про Іфігенію в Тавриді, що остаточно склався в Греції протягом VII–VI вв. до н. е., і найстаріший варіант якого було зафіксовано у Гесіода та в епічній поемі «Кипрії» початку VII в. до н. е., присвяченій передісторії Троянської війни, були створені Есхілом та Софоклом. До нашого часу від них збереглися лише незначні фрагменти, тоді як «Іфігенія в Тавриді» Еврипіда, написана й поставлена ним самим приблизно в 414 р. до н. е., дійшла повністю. Згодом тексти давньогрецьких авторів стали основою для творчості римських трагіків: Еннія («Іфігенія в Авліді»), Невія («Іфігенія»), Пакувія («Хрис»), Акція («Агамнемноніди») [1].

Як свідчив Геродот, легенда про Іфігенію в Тавриді поширилася не лише в Елладі, а й далеко за її межами, бо поруч із міфом в Аттиці існував ще культ Іфігенії — жриці Артеміди. Повідомляючи про наявний у скіфів у Тавриді культ богині Діви (місцева паралель до грецької Артеміди), Геродот додає, що вони називають цю богиню Іфігенією, дочкою Агамемнона [2].

Культ і міф ймовірноше за все уперше об'єднав Софокл у трагедіях «Хрис» та «Алет», що не дійшли до нас. У них він описує, як, аби помститися за свого батька Агамемнона, Орест вбиває власну матір Клітемнестру, і Аполлон, аби той спокутував цей гріх, наказує йому дістатися Тавриди, де за велінням місцевого царя Фоанта в жертву Артеміді приносили всіх греків, які потрапляли у ці краї, і викрасти дерев'яну статую Артеміди. Подорож, що мала скінчитися для Ореста загибеллю, завершилась успішно лише тому, що в Тавриді він зустрів Іфігенію, яку вважав давно померлою, і з її допомогою виконав доручення Аполлона. Разом вони повернулися до Греції, де Іфігенія продовжила служити Артеміді.

Для освічених греків V ст. до н. е., до яких належав і Еврипід, події Троянської війни, хоча й були міфологічними подіями, але достатньо точно датувалися. «Можна стверджувати, — зазначає М. Скржинська, — що події міфу про Іфігенію в Тавриді датувалися XIII ст. до н. е., оскільки його головні персонажі — дочка і син Агамемнона — народилися ще до Троянської війни. Водночас, звичайно, відоміші дати виводу колоній на берег Понта. Окремі з них записані в «Історії» Фукидида, сучасника Еврипіда, інші збереглися в працях пізньоантичних авторів, на які спираються й давні джерела. Так, найдавніша колонія Борисфен у Північному Причорномор'ї, відповідно до хроніки Євсевія, заснована в 647/6 рр. до н. е. [...] Таким чином, перші приношення греків у жертву таврській богині відбувалися наприкінці VII, максимум у кінці VIII ст. до н. е., але ніяк не в XIII ст. до н. е. З трагедії Еврипіда можна зрозуміти, що Орест і Пілад були навіть не першими греками, які потрапили в країну таврів. Орест, побачивши вівтар перед храмом, запитує, чи не тут відбувається вбивство еллінів, а Пілад відповідає, що це саме той вівтар, і його верх почервонів від крові жертв. Персонажі трагедії дивляться на Таврику очима своїх сучасників, яким були добре відомі звичаї таврів, а не очима героїв міфу, які вперше відкрили для себе далеку невідому країну» [3].

Таким чином, у тексті про Іфігенію відбилися нашарування різних періодів давньогрецької свідомості. Але як драматург-реформатор Еврипід, якого перекладач з давньогрецької І. Анненський називав «видатним містифікатором», менш за все хотів зв'язувати себе традицією міфу. Принаймні в «Іфігенії в Тавриді» є ряд епізодів, самостійно долучених драматургом: зокрема сон Іфігенії (ст. 42–58) та її рішення надіслати в Аргос листа, постать пастуха та його

го оповідь про жахливі марення, що переслідують Ореста (ст. 281–300), взаємне упізнавання брата й сестри, хитрість Іфігенії та обман Фоанта. Зрештою «Іфігенія в Тавриді» належить до групи так званих ескапістських трагедій Еврипіда, сюжетні схеми яких передбачають втечу, впізнавання загублених родичів, рятування від тривалих утисків. Хоча й заключний монолог Афіни вводить цю «трагедію інтриги» у традиційне русло.

Вочевидь, подібна мелодраматичність колізії приваблювала глядачів, оскільки «Іфігенія в Тавриді» була п'єсою по-справжньому популярною, про що свідчать численні зображення Іфігенії на вазах та мозаїках. Як стверджують мистецтвознавці — дослідники античності, кількість різноманітних зображень Іфігенії безпосередньо залежить від популярності трагедії Еврипіда [4]. Зокрема, описаний поетом сюжет про перебування Іфігенії в Тавриді і особливо сцена впізнавання Іфігенією Ореста користувалися чималою популярністю у північноіталійському вазопису, що обумовлюється побутованням на території Великої Греції міфу про те, що саме сюди привіз Орест ксоанон Артеміди із Тавриди. Власне завдяки античному посуду можна відновити принципові риси трактування образу Іфігенії в Давній Греції. Вона зображувалась як справжня дочка царя у розкішно орнаментованому одязі з пишним драпіруванням. Хвилясте волосся спадало на плечі, в руках вона тримала ключі від храму й табличку-послання до Ореста. Задля свого брата, родини, Батьківщини ця мужня дівчина була готова до подвигу. А постійність композиційної схеми великої кількості зображень свідчить, на думку дослідниці М. Русяєвої, про їхню залежність від театральних постановок, і також про втрачені монументальні зображення.

Разом з тим, «на вазах IV ст. до н. е., не кажучи вже про більш пізні гемми, рельєфи та настінні розписи, — пише М. Скрижинська, — відсутні хоч якісь реальні риси Таврики. Важливо, втім, відзначити, що яким б не було зображення, глядач знав, що це Таврика. Для нього вона була далекою казковою країною, де відбуваються події міфу. Саме таким чином в Італію потрапляли перші уявлення про Кримський півострів» [5]. Зокрема до I ст. до н. е. відноситься найвідоміше монументальне відтворення сюжету про Іфігенію в Тавриді, а саме розписи в Помпеях, де крім традиційного зображення Іфігенії, Ореста та Пілада, присутній цар Тоант (Фоант), який, сидячи на камені, розглядає Іфігенію. На цій давньоеллінській фресці візуально відтворені риси мужності, відданості, жертвності, якими наділив Іфігенію Еврипід.

Увага до образу античної Іфігенії в епоху Відродження, коли італійські драматурги взяли активно переписувати і переосмислювати драматургію Софокла, Еврипіда, Сенеки, пояснюється кількома факторами. По-перше, події цього міфу співвідносилися із Тавридою, тобто з Кримським півостровом, який

у свою чергу навіть для еллінів, не кажучи вже про італійців, залишався далекою, казковою країною. Власне цей флер казковості приваблював авторів тим, що тут, у загадковому місці, живе незалежна, норавлива дівчина Іфігенія, яку можливо порівняти із шекспірівською Порцією чи Беатріче. Отже, у трактовці античного міфу про Іфігенію відбулася принципова зміна акцентів, оскільки, відповідно до завдань ренесансного мистецтва, найважливішим є не покора та відданість людини, а її глибока індивідуальність. На відміну від античності у мистецтві підносяться чуттєвість, пристрасність героїв, їхня неповторність та унікальність, здатність до вчинків та прагнення йти до кінця незважаючи ні на що. Тому на перший план в одній з ранніх італійських ренесансних трагедій «Орест» (1515), що належить перу Джованні Ручеллаї (1475–1525), виступають зовсім інші особистісні якості героїні. Говорити ж про сценічні версії цієї п'єси неможливо, оскільки жодна з ранньоіталійських трагедій на сцену так і не потрапила.

З іншого боку, зацікавлення Тавридою в другій половині XIV ст. активізується, ймовірно, не без впливу значних європейських геополітичних пертурбацій. Після того як 1453 р. мов грім серед ясного неба пролунало узяття Константинополя, що поставило турків мовби в серце морських шляхів [6], а узяття Кафи в Криму 1475 р. увінчало практично повне закриття Чорного моря для генуезьких та венеціанських купців, Крим став вельми актуальною територією на політичній карті Європи. Європа, а саме Генуя і Венеція, а потім Австрійська та Російська імперії почали вести тривалі війни проти турків, і стратегічним місцем цієї боротьби, як правило, поставав Кримський півострів.

Слідом за Відродженням кілька трагедій на сюжет міфу про Іфігенію в Тавриді з'являються в театрі доби бароко у XVII столітті. Тоді ж міф про Іфігенію зазнає глибинної різноманітної розробки в християнській культурній традиції, оскільки створюються п'єси, де оповідь про Іфігенію химерно сплітається з розповіддю про біблійну героїню. Відтак, антична Іфігенія постає навіть на сцені західноєвропейського шкільного театру, де образ язичниці парадоксально співвідноситься з постатями непорочних дів-воїтельниць, які мужньо відстоювали християнство. Як пояснює цей феномен історик театру Б. Варнеке, «в Польщі в XVII ст. сюжети шкільних п'єс обиралися із священного писання або ж із греко-римської історії, причому інколи ці обидві головні гілки тогочасної шкільної науки штучно поєднувалися в одне ціле» [7].

У тому ж XVII столітті міф про Іфігенію постає у новій драматургічній обробці на публічній світській сцені. П'єси на основі цього міфу були написані О. Скамакком, С. Костером і постійним автором першого паризького публічного театру «Бургундський отель» Жаном Ротру (1609–1650). Плідний Ротру опановував античну тематику відповідно до уявлень барокового часу про дра-

матичність і насиченість взаємовідносин героя та світу. У його барокових п'єсах ілюзія втрачає свою чарівність, гра загрожує загибеллю, а реальність виявляється безнадійно слабкою суперницею силі уявлення. Цим пояснюються звернення до жанру трагедії та акцентування мотиву стоїчного страждання [8], який є важливим у творі Ротру про Іфігенію.

Реакцією на повсякчасну мінливість, загрозиливу для людського розуму, стає утвердження в драматургії XVII ст. класицистських норм. Нормативна естетика класицизму з її позитивною програмністю повертає на сцену енергійного, сильного героя, який має масштабну життєву мету та діє в умовах універсальної, надійної, міцної та постійної сценічної даності. Такою цілісною раціональною героїнею є Іфігенія Нового часу в трагедії молодшого сучасника Ротру Ж. Расина (прем'єра 1674 р.), основні події якої розгортаються в Авліді, а центральною постаттю виступає Агамемнон. Тоді ж, з першої половини XVII ст., коли політичне життя виступає на перший план і значною мірою підкорює собі всі інші аспекти суспільного буття та свідомості, антична міфологія, зокрема у французькій драматургії, починає активно використовуватися як спосіб політизації театру.

Наразі превалюючим у музично-театральному осмисленні наступного, XVIII ст. стає оповідь про Іфігенію в Тавриді, серед яких і маловідома «Іфігенія в Тавриді» Ла Туша, поставлена 1757 р. на сцені Комеді Франсез, де чільну роль Ореста виконав видатний трагік Лекен. Загалом же наприкінці XVII — на початку XVIII вв. у європейському сценічному мистецтві на цей сюжет з'являється величезна кількість музично-театральних творів — близько 70 опер, найвідоміші з яких «Іфігенія в Тавриді» Д. Скарлатті, Т. Траєтті (1763), Б. Галуппі (1768), Н. Йоммеллі (1771), К. В. Глюка (1779), Н. Піччінні (1781).

Наважимося стверджувати, що подібна увага до конкретного давньогрецького міфу обумовлена тим, що із сфери можливої творчої інтерпретації окремого автора, як це було в часи античності й добу Відродження, ця легендарна історія переходить до сфери замовних сюжетів політично орієнтованого придворного театру. Ескапістська, майже мелодраматична п'єса Еврипіда в XVIII ст. трансформується на трагедію з яскравим політичним забарвленням. Як зазначали дослідники, описуючи, але не пояснюючи цей феномен, «на всіх провідних сценах Європи різко почастишали постановки опер з тираноборчими і навіть царевбивчими сюжетами. Одним із найулюбленіших сюжетів стала «Іфігенія в Тавриді», причому з брутальною кривавою розв'язкою (вбивство царя скіфів Тоаса). Нагадаємо, що в трагедії Еврипіда, яка бралася за першоджерело, нічого подібного немає — богиня Афіна, яка з'являється в кінці, наказує Тоасу (в іншій транскрипції Фоанту) відпустити греків на батьківщину, і він підкорюється» [9].

Дійсно, опери «Іфігенія в Тавриді» Т. Траетти (1763), Б. Галуппі (1768) — композиторів, твори яких неодноразово ставилися на придворних сценах Відня, Парижа, Санкт-Петербурга і т. д., завершувалися вбивством царя. Але щоб зрозуміти саме таке трактування давнього сюжету, необхідно пояснити, якого саме царя вбиває Іфігенія. У творах XVII–XVIII ст. йдеться не про освіченого монарха нової доби, а про кровожерливого царя варварів, який наказував вбивати кожного іноземця, що наважувався вступити на його землі. На нашу думку, і вибір цього сюжету, і його трактування зумовлені певною політичною ситуацією в Європі XVII–XVIII ст. Адже протягом двох віків дві могутні європейські імперії, Австро-Угорська та Російська, вели тривалі війни з іновірцями, а саме з Османською імперією, причому війна 1737–1739 рр. була спільною австро-російською війною проти Туреччини. Інтерес до міфологічної постаті Іфігенії підсилюється також і тим, що на престолах у Відні та Санкт-Петербурзі довгий час перебували жінки: Марія Терезія та Єлизавета, а потім Катерина II.

Більшість із вищезазначених творів про Іфігенію створювалась для придворних театрів, вистави яких мали не стільки розважальний, скільки замовний політичний характер, де засобами мистецтва демонструвалися пріоритетні напрямки державної політики. Дослідниця А. Корндорф зазначала: «Театр у XVIII столітті, й особливо в Росії, завжди був більше, ніж театр, і постійний придворний глядач звик бачити за сценічною дією широку метафору самого життя» [10]. Австрійська ж імператриця Марія Терезія також не нехтувала театром, але сприймала його виключно як один із необхідних аксесуарів придворного життя [11].

Відповідно спектаклі, що влаштовувалися в головній резиденції російських імператорів — Зимовому палаці, де за наказом імператрици Єлизавети Петрівни 1754 р. розпочалося будівництво «театру в невеликому просторі», великою мірою варто розглядати у контексті державно-політичних реалій Російської імперії. Відкриття цього театру, що називався «Оперний дім», «Новий оперний дім», «Великий театр», відбулося при Катерині II в грудні 1763 р., через два місяці після її переїзду до Зимового палацу. Оперними постановками в придворному театрі традиційно опікувалися італійські композитори, а тому в тогочасному репертуарі переважали твори італійців — А. Сарті, Д. Чимароза, Б. Галуппі, Д. Паїзієлло, Т. Траетти. «Катерина II, що зізнавалася в «природній нечутливості до музики», але яка обожнювала, за її словами, «італійське блазнювання», писала Гримму (24 серпня 1774 р.): «Ви людина розвитку, розвиньте ж для мене наступне питання: чому музика цього буфона (Паїзієлло — А. Г.) смішить мене, тоді як музика французьких комічних опер викликає роздратування та презирство, в мене, котра не любить і зовсім не знає музики» [12].

Звичайно, імператриця дещо лукавила, оскільки сама була активною драматургесою, з приводу чиїх комедій захоплювався Вольтер: «Мене надзвичайно вражає ваш невідомий автор, який пише комедії, достойні Мольєра і, що найважливіше, достойні того, аби над ними сміялися Ви, Ваша Величносте» [13]. Катерина II добре знала, що саме і чому вона хоче бачити на придворній сцені, хоча сучасники відзначали її нелюбов до музики й тугуватість на вухо, ймовірно, посилену багаторічним змушеним прослуховуванням фальшивої гри на скрипці її чоловіка імператора Петра III.

Отже закономірно, що до репертуару придворного театру поруч із комічними операми входили героїко-патетичні твори, серед яких була опера «Іфігенія в Тавриді». Героїко-патетичні вистави мали урочистий, тріумфальний і одночасно метафоричний характер та оформлювалися італійськими декораторами в дусі пишних барокових постановок. «Освоївши та об'єднавши усі доступні для сценічного втілення види мистецтва, придворний спектакль став самодостатнім. Він апелював до важливих для XVIII ст. почуттів — зору й слуху, спирався на головні із властивостей, що культивувалися тоді — уяву, пам'ять та усвідомлення, реалізував улюблену класифікаторську тенденцію до серійності і типологічності, відображував основні захоплення часу — історичною давниною та подорожами», — пише А. Корндорф [14].

Разом з тим вибір тих чи інших давніх історичних сюжетів, зокрема античних, при дворі Катерини II також не був випадковим. Зокрема в її сценічному творі — своєрідній російській опері-серія «Початкове управління Олега», де засобами музики й театру пропагувалася зовнішня політика російського самодержавства, і яка була зіграна на честь укладення мирної угоди з турками з винятковою розкішшю у пишних декораціях, була вставна сцена із трагедії Еврипіда грецькою мовою, що розігрувалася перед двором князя Олега. Відтак, інтерес до античних сюжетів в імператриці був передовсім прагматичним, обумовленим конкретними політичними завданнями утвердження ідеології російського престолу.

Обійнявши після придворного перевороту престол, Катерина II звільнила попереднього капельмейстера Манфредіні, який видавався їй надто молодим і недосвідченим — у 1762 р. йому було 25 років. На зміну запросили венеціанця Бальдасаре Галуппі, що прослужив придворним капельмейстером у Петербурзі три роки (1765–1768). Комічні опери Галуппі були добре відомі російському слухачеві, і «без сумнівів успіх його комічних опер обумовив появу автора в Росії уже в якості придворного композитора», — зазначає А. Гозенпуд [15].

Відтак Галуппі був прийнятий при російському дворі надзвичайно привітно й отримав вельми значну платню: 3000 карбованців на рік, а також 1000 карбованців на екіпаж та квартиру. У листопаді 1766 р., через рік після появи

у Петербурзі, він показав при дворі оперу «Покинута Дідона», успіх якої був надзвичайним. Галуппі осипали коштовними подарунками; а Катерина II презентувала йому оксамитовий каптан, вишитий золотом, шапку й муфту з соболя, а після другого показу опери — золоту табакерку, прикрашену діамантами, у якій була 1000 червінців.

Чималим успіхом, за свідченням біографів Галуппі, користувалася і його опера «Іфігенія в Тавриді», представлена в квітні 1768 р. на день народження Катерини II. У цьому творі, створеному на лібрето придворного поета віденського двору Марко Кольтелліні, виявилися реформаторські тенденції пізньої італійської опери-серія; композитор прагнув до яскравої драматичної виразності музики. Однією із характерних особливостей цієї опери є значна драматургічна роль хору та хореографії, оскільки «Іфігенія в Тавриді» включала балети «Фурія», «Матроси» та «Благородні скіфи», поставлені італійцем Гаспаро Анджоліні.

На жаль, відомості про безпосередню реакцію Катерини II на цю виставу відсутні, але сама імпреза опери Галуппі в квітні 1768 р. на день народження імператрици дає привід до роздумів про те, як, власне, могла сприйматися вистава про Іфігенію глядачами придворного театру. Бо, як зазначають дослідники, «емблематико-символічні образи античності використовувалися як аналоги реальних персонажів, що відповідало завданням державно-патріотичної ідеології, здійснювалася робота по «приборканню» античності» [16].

У зв'язку з цим нагадаємо, що саме 1768 р. розпочалася перша війна Росії з Туреччиною (1768–1774), одним із стратегічних завдань якої було приєднання Криму до Російської імперії. Як відомо, після другої російсько-турецької війни (1787–1791) Кримське ханство (1783) було ліквідовано, а Росія приєднала землі Приазов'я та Північного Причорномор'я, тобто землі Тавриди, де у вигнанні серед варварів жила мужня Іфігенія.

Отже, в опері Галуппі «Іфігенія в Тавриді», що з'явилася в другій половині XVIII ст. на петербурзькій сцені, безумовно можна помітити актуальні для тогочасної зовнішньополітичної державної діяльності Катерини II аспекти, особисто вельми важливі для першої глядачки придворного театру. До того ж, оскільки на виставах, як правило, були присутні послы зарубіжних країн, через спектаклі відбувалося оприлюднення тих чи інших політичних преференцій царици. Наприклад, більшість творів самої Катерини II, як зазначалося вище, мали політичне підґрунтя; зокрема, її п'єса «Про горебогатиря Косометовича» є малоприхованою карикатурою на шведського короля Густава III, у якого справжня велич підмінювалася театральним пафосом та голосними фразами, що Катерина добре вивчила під час російсько-шведської війни 1788–1790 рр. [17].

Крім того, не варто забувати, що й сама постать Іфігенії могла асоціюватися з Катериною II, яка була в Росії чужинкою. Російська імператриця, мов Іфігенія в Тавриді, змушена була жити в країні, яку вона сприймала як чужу і ворожу країну варварів, котрим необхідне просвітництво та приборкання. Словом, Іфігенія в петербурзькій виставі цілком могла співвідноситися з дівою-воїтельницею, закинутою в чужі варварські землі, покликаною нести просвітництво і мудрість, тобто з імператрицею, якою вона уявляла себе.

Незважаючи на захоплений прийом, Галуппі в Росії довго не затримався і через деякий час після показу «Іфігенії в Тавриді» змушений був подати у відставку. 2 серпня 1768 р. він разом із сімнадцятирічним українським півчим Дмитром Бортнянським перетнув у Ризі кордон. Біографи Галуппі пояснюють від'їзд італійця тим, що він не вмів залагоджувати конфлікти з підлеглими, був людиною гарячою і запальною, на репетиціях галасував та ображав музикантів, які часто на нього жалілися. Втім, справжні причини від'їзду Галуппі можуть бути й зовсім іншими, тим більше, що ще під час перебування Галуппі в Росії велися переговори з його наступником — Томазо Траетта, композитором, який отримав музичну освіту в Неаполі, а 1763 р. написав оперу «Іфігенія в Тавриді» для віденського придворного театру.

Траетта прибув до Санкт-Петербурга 1768 р., послуживши до цього капельмейстером та вчителем співів при дворі регента Парми, а потім у придворному театрі Відня. Його опера «Арміда» 1761 р. дуже сподобалася в австрійській столиці, після чого йому замовили оперу «Іфігенія в Тавриді». У музичному плані цей твір свідчить про прагнення Траетти до оперної реформи, оскільки тут він, за словами Г. Аберта, зумів «наблизитися до самої брами глюківської музичної драми». У сфері ж сюжетно-інтерпретаційній «Іфігенія в Тавриді» Траетти — явище також неординарне, оскільки у лібрето М. Кольтелліні, написаному для Траетти, царя таврів Тоаса вбиває сама Іфігенія, а не Пілад, як у більш пізній опері Глюка.

Перебуваючи у Петербурзі близько шести років, Траетта поставив кілька своїх опер, написаних раніше, але найбільший успіх на російській придворній сцені мала «Антигона» (1772), написана також на лібрето Кольтелліні за трагедією Софокла. Вочевидь, вибір саме такого античного сюжету із вольовою, сильною героїнею, яка виступає проти законного царя, для петербурзького театру також був не випадковим.

Наприкінці XVIII ст. на європейській сцені з'явилися ще кілька музично-театральних творів про Іфігенію в Тавриді: 1771 р. була поставлена «Іфігенія в Тавриді» (театр Сан-Карло, Неаполь) неаполітанця Нікколо Йоммеллі (1714–1774), якого називали «італійським Глюком», що здійснив у своїх пізніх операх серію реформу жанру — введення хорів, підсилення драматургічної ролі орке-

стру. Останні ж дві музично-театральні версії про Іфігенію в Тавриді XVIII ст. належать К. В. Глюку та Н. Піччіні, які, змагаючись, одночасно працювали над цим сюжетом. Як відомо, переміг Глюк, чия опера на лібрето Ф. Гійяра, поставлена 1779 р., стала чи не найвідомішим музично-театральним твором про Іфігенію в Тавриді [18]. Опера ж Піччіні, постановка якої була здійснена 1781 р. у Королівській академії музики в Парижі, сьогодні мало ким згадується.

Як зазначала одна із дослідниць творчості Глюка, «на тлі цих опер «білою вороною» виглядає однойменна віршована драма Гете, що була написана для веймарського театру і закликала своєю миролюбною розв'язкою до терпимості, розуміння та людяності» [19]. Разом з тим зауважимо, що при зіставленні опери Глюка і трагедії Гете часто-густо трапляються неточності. Одна з них стосується дати першого показу у Веймарі «Іфігенії в Тавриді», оскільки рання прозова версія цього твору була представлена 6 квітня 1779 р., тобто трохи раніше, ніж опера Глюка. Інша неточність виникає внаслідок того, що дослідники не враховують статусу Веймарського театру, який також був придворним при дуже маленькому князівському дворі і, водночас, любительським. Адже Веймар у часи Гете — це маленьке містечко з 6000 мешканців, «щось середнє між містом та селом», як писав Гердер, вулицями якого ходив пастух зі стадом [20].

Протягом семи років свого існування (1776–1783) любительський театр під керівництвом Гете залишався придворно-аристократичним: глядачі на вистави допускалися лише за спеціальними запрошеннями; акторами були виключно аристократи-любители, в репертуарі не було ні трагедій, ні міщанських драм, а єдиною значною п'єсою, втіленою на сцені веймарського двору, була «Іфігенія в Тавриді» [21].

Домашній і водночас придворний характер вистав певною мірою обумовив суттєві зміни в характерах та мотивах поведінки персонажів, зроблені Гете. Усі елементи композиції письменник підкорив ідеї компромісного та гармонійного вирішення життєвих суперечностей. Тому у Гете Орест, який порушив закон Тавриди своєю присутністю в чужій країні, під впливом Іфігенії не тікає, а залишається, віддавшись на милість царю Фоанту. «Фоант в пориві (якщо не сказати — приступі) людяності звільняє Ореста та відміняє закон. Пілад, який підбурював Ореста до втечі (=брехня), переможений силою духу Іфігенії та стійкості Ореста» [22].

У відповідності до ідеалів Просвітництва й звеличуючи прогресивного монарха, на службі у якого знаходився Гете, суворого та жорстокого царя Фоанта автор «Іфігенії в Тавриді» перетворює на мудрого та гуманного правителя, на людину великої внутрішньої сили і моральної гармонії. Іфігенія також є уособленням гетевського ідеалу людяності. Вона рятує свого брата не лише від

страсти. Ореста гнітять душевні муки, і, аби позбавитися переслідувань лихо-вісних фурій, він прагне смерті. Іфігенія зцілює Ореста, відганяє фурій, що хочуть помститися й покарати його за вбивство матері, та пробуджує у брата любов до життя. Разом з Орестом та Піладом Іфігенія приходить на суд царя Феоанта, сподіваючись на його справедливість та гуманність, і Феоант дійсно дарує їм свободу. Драматичний конфлікт у Гете вирішується не через запеклу боротьбу, де перемагає одна зі сторін, а через духовне очищення персонажів, кожний з яких демонструє добру волю та стремління до загального благополуччя. «Це один з кращих творів Гете, він — проповідь нових стосунків між людьми, не насилля й обману, а іншого ґатунку, на довірі», — наголошував Н. Берковський [23].

При дворі Карла Августа Гете не лише писав, але й ставив п'єси та виконував там провідні ролі. Він виступав у власних творах «Брат і сестра», «Спільні винуватці», «Ярмарок у Плундерсвейлерні», «Тріумф чуттєвості», а в «Іфігенії в Тавриді» виконав роль Ореста з чудовою актрисою та привабливою жінкою Короною Шретер, яка зіграла Іфігенію.

Крім реалізації конкретних естетичних та морально-етичних завдань, в «Іфігенії в Тавриді» відбилися особисті переживання Гете, пов'язані зі смертю улюбленої сестри. До того ж Іфігенія Гете зберегла образ його коханої — манірної та обережної придворної дами Шарлотти фон Штейн, яка благотворно впливала на Гете [24]. Індивідуальні мотиви у трактовці сюжету про Іфігенію в Тавриді дають можливість виявити деякі особливі сценічні характеристики цієї героїні у веймарському спектаклі. Вочевидь, вона була по-жіночому привабливою і звабливою, що зумовлюється не лише виконанням ролі Іфігенії Короною Шретер, а й опосередковано підтверджується картиною друга Гете художника Йогана Тішбейна «Орест та Іфігенія» (1788).

Об'ємні й чітко виписані фігури Ореста та Іфігенії на картині Тішбейна подібні до античних скульптур, а композиція полотна нагадує розписи в Помпеях, які були джерелом натхнення для багатьох майстрів неокласицизму. Манірного красеня Ореста, з-за спини якого виглядають обличчя зловісних фурій, художник змалював зі свого друга Гете, з яким мандрував Італією. А для Іфігенії Тішбейну позувала відома красуня XVIII ст., світська левиця Емма Гамільтон, з якою Гете і Тішбейн познайомилися в Неаполі, де ця жінка вільних поглядів та поведінки влаштовувала покази «живих картин». Спокуслива жіночна Іфігенія ще кілька разів з'явиться в іконографії XVIII ст.: на полотні Ф. Лейтона «Іфігенія» та на малюнку А. Кауфманна 1788 р. «Іфігенія в Тавриді», закріплюючи за античною героїнею, цнотливою аскетичною дівчиною новий семантичний код — привабливої, облесливої, розкутої жінки, здатної своїми чарами повернути світ і владнати будь-які політичні проблеми.

Протягом XIX–XX ст. в музично-театральній традиції було створено ще близько 50 трагедій на сюжет міфу про Іфігенію в Тавриді (самостійні інтерпретації, обробки творів Еврипіда тощо). Письменниками, композиторами, авторами вистав поставь міфологічної Іфігенії, що вже мала стійкі, вироблені протягом кількасотлітньої культурної історії характеристики, інтерпретувалася знову і знов.

Зокрема у російськомовній драмі Миколи Костомарова «Елліни Тавриди» Іфігенія, відповідно до ідеології та філеллінізму цього драматурга, згадується як приклад патріотизму, відданості ідеї державності, служіння суспільним інтересам. «Я згодна на все, що ви визнаєте необхідним для користі Вітчизни. Готова йти навіть на закляття, як Іфігенія, якщо б це потрібно було!» — промовляє Гіккія, дочка Ламаха, протевона херсонеського [25].

1898 р. до образу Іфігенії, що служить у храмі Артеміди в Тавриді, звернулася молода українська поетеса Леся Українка, яка приїхала на лікування до Криму. Під Новий 1898 р. вона оселилася в Ялті у пансіоні лікаря М. Деріжанова на віллі із назвою «Іфігенія», що, ймовірно, і викликало у неї бажання створити драматичну поему «Іфігенія в Тавриді» [26].

Сюжет про Іфігенію в Тавриді зберігся в архіві поетеси лише як ескіз драматичної сцени. Але в ньому, безумовно, проявлене авторське тлумачення образу, де акцентуються не лише особистісні людські якості героїні, важливі для поетеси, а й подається філософське осмислення почуття самотності, відлюдності, що переслідувало поетесу. Іфігенія Л. Українки — це великою мірою вона сама, молода дівчина, що лишилася наодинці зі своєю недугою і всім світом, яка змушена жити і виживати на чужині, не коритися долі і не падати у відчай, а також символ ностальгії, туги за батьківщиною, відірваності від рідної землі, сім'ї та близьких.

Особливим чином настроїв драматичного ескизу Л. Українки збігається з настроєм картини Валентина Серова «Іфігенія в Тавриді», написаної 1893 р., тобто на п'ять років раніше за твір української поетеси. Пов'язаний із Кримом генетично, оскільки його батько, відомий композитор Олександр Серов тривалий час мешкав у Сімферополі, Валентин Серов малює кримський пейзаж майже таким, яким його описує Л. Українка, а Іфігенію, чиє обличчя ми не бачимо, самотньою і незахищеною.

Зображена на картині Серова дівчина у білій туніці, що самотньо сидить на камені на березі обличчям до моря, є буквальною ілюстрацією до ремарки п'єси: «Діється в Тавриді, в місті Партеніті, перед храмом Артеміди Тавридської. Місце над морем. Море вдається затокою в скелистий берег. При самому березі голі, дикі, сіро-червоні скелі, далі узгір'я, поросле буйними зеленощами: лаврів, магнолій, олив, кипарисів і т. ін., цілий гай» [27]. До того ж драматичні

події давньогрецького міфу і за версією Л. Українки, і за версією Єрова відбуваються саме у Партеніті, а не на мисі Фіолент, або ж Кастрополі, як припускають історики та краєзнавці, оскільки зображена художником затока, обрамлена схилом пологої гори, нагадує саме партенітський пейзаж.

Слідом за Л. Українкою пішов у своїй музичній інтерпретації давнього міфу український композитор Кирило Стеценко, створивши монооперу «Іфігенія в Тавриді» — явище, народжене постромантичними пошуками зламу століть, де, на думку Л. Кияновської, «риси романтизму проступають в прагненні синтезувати традиційну куплетну або репризну форму з рисами театральності чи монологу».

Попри своєрідність та оригінальність цього твору для європейської музично-театральної традиції, її сценічні версії є ліченими. Фактично першовтілення моноопери Стеценка на античний сюжет в авторській оркестровці відбулося лише 2002 р. під час Першого музичного фестивалю «Стеценків Великдень».

XX ст. суттєво змінило сталі й напрацьовані уявлення про постать Іфігенії, яка в залежності від художньої волі інтерпретатора й соціо-суспільних пріоритетів агалу набувала певних особистісних рис характеру та ціннісних орієнтацій. Одним із перших принципове драматургічне перетлумачення образу Іфігенії в XX ст. запропонував Герхард Гауптман, автор тетралогії про Атрідів, написаної в 1940–1947 рр., до якої увійшли трагедії «Іфігенія в Авліді» та «Іфігенія в Дельфах». Як зазначають дослідники, своїм переосмисленням античного міфу Гауптман сперечався з концепцією Гете про можливість подолання усього земного зла людяністю і «шукав в антигуманізмі передкласичний «ідеалізований навиворіт» Греції Ніцше паралелей із сучасною йому варварською Німеччиною, аби винести їй таким чином вирок» [28].

Реальна ж військова агресія Німеччини середини XX ст. спровокувала до зацікавлення міфом про Іфігенію в Тавриді відомого німецького художника-перфоментера Йозефа Бойса, який 1969 р. влаштував акцію «Іфігенія/Тит Андронік» у «Театрі ам Турм» Франкфурта-на-Майні. Під час Другої світової війни його, пілота Люфтваффа, збитого над Кримом радянськими солдатами, врятували місцеві мешканці — кримські татари, які доглядали Бойса і виходили його за допомогою лікувальних пов'язок. Ця перша й трагічна зустріч із Кримом через двадцять п'ять років спонукала Бойса звернутися до гетевського тексту.

У акції Бойса — одній з небагатьох його спроб співробітництва з театром — брав участь тогочасний режисер-початківець Клаус Пейман, «який разом із актором Вієнцем читав монтаж з трагедій Гете та Шекспіра, тоді як художник супроводжував це читання звуками не лише свого «коментаря» (багаторазово

підсилених мікрофоном), але й хрустом сіна, яке жувала біла коняка, що стояла в глибині. Ця звукова паралель разом із матеріальними об'єктами дії художника (маргарин, цукор, шматочки льоду, які він час від часу клав собі на голову) створювали зовсім новий — акційний, аудіовізуальний — контекст класичному театральному тексту» [29]. Зрештою, незважаючи на радикальну форму, Бойс певною мірою продовжував гетевську транскрипцію образу Іфігенії як цілительки і рятівниці. Різниця полягала в тому, що зіцлювала вона не духовно, як у трагедії Гете, а лікувала фізичні ушкодження, мов стара татарка, що доглядала Бойса.

Майже десятима роками пізніше, у 1977 р., учасник Бойсової акції режисер Клаус Пейман самостійно здійснив виставу «Іфігенія в Тавриді» за Гете. Сцена в його спектаклі була майже порожньою, лише на підлозі стояла друкарська машинка, лежали стоси паперу, на стіні висіла грифельна дошка, а в дальньому кутку валялася лялька. Цього разу Іфігенія, за задумом режисера, «ставала маленькою дівчинкою, на плечі якої випало непосильне завдання — звільнити Ореста та Пілада» [30].

Сьогодні на різноманітних сценах світу легендарна Іфігенія найчастіше виступає тендітною, змученою, божевільною і дуже рідко — мужньою патріоткою, дівою-воїтельницею, політичною діячкою. 1974 р. видатна реформаторка сучасного балетного театру, творець нового типу сценічного видовища — танцтеатру Піна Бауш звернулася до опери Глюка «Іфігенія в Тавриді» і здійснила її постановку разом із своїми танцівниками у Вупперталі. На відміну від сталої оперної традиції, виконавці цієї танцопери не ілюстрували сюжет, а намагалися виявити його прихований емоційний зміст: на сцені залишився сам балет, тоді як співаки знаходилися в оркестровій ямі.

В одній з останніх версій опери Глюка «Іфігенія в Тавриді», здійсненій на сцені чикагської Лірик-опери режисером Робертом Карсенем 2006 р., наче слідуючи за Бауш, постановник розмістив хор в оркестровій ямі. Одягнені в чорне танцівники стали повноправними учасниками спектаклю (хореографія француза Філіппа Жиродо): на трьох величезних чорних дошках, що утворювали задник сцени (сценограф — німецький художник Тобіас Хохайзель), вони крейдою писали імена головних дійових осіб трагедії: Іфігенія, Агамемнон, Клітемнестра — і розігрували на кону виразне пантомімічне дійство. «Ми бачимо драматичні зіткнення між греками і скіфськими варварами; по ходу дії танцівники стають то нещасними мешканцями міста, викинутими на берег разом з Орестом (Лукас Мічем) та його другом Піладом (Пол Гроувс), то почтом жриці Діани, то скіфами царя Тоаса (Марк Делаван), то іноземцями, яких приносять в жертву розгніваним богам, то грецьким військом, яке рятує Ореста» [31].

У партії Іфігенії в цікагській постановці виступила блискуча американська співачка Сюзан Грехем, яка дебютувала в цій ролі 2000 р. на Зальцбургському музичному фестивалі. Як зазначав С. Елькін, «володарка красивого і сильного мецо-сопрано, Грехем демонструє в цій партії як величезний діапазон свого голосу, так і непересічні акторські здібності... Іфігенія прагне врятувати життя іноземця, який так нагадує їй її брата Ореста, але поки вона не знає правди: іноземець і є Орест! Сюзан Грехем чудово показує, як її героїня розривається між обов'язком бути жрицею і бажанням завадити насильству» [32]. Попри формальні новації, глюківську «Іфігенію в Тавриді» Карсен трактує згідно з бароковою історико-культурною традицією — як твір патетичний, з упевненою у собі цілісною героїнею, у фіналі якого чорні задники повільно піднімаються, а в очі глядачеві б'є сліпуче біле світло, що символізує звільнення та свободу.

Зовсім інакшим за своїми семантичними характеристиками виявився шокуючий спектакль «Іфігенія в Тавриді» відомого польського режисера Кшиштофа Варліковського, здійснений того ж року в паризькій опері «Бастілія», де головну вокальну партію виконувала також Грехем (на прем'єрі її через хворобу замінила швейцарська співачка Марія Ріккарда Весселінг), а двійника Іфігенії — драматична актриса Рената Джет.

Якщо диригент вистави Марк Мінковський разом із своїми «Гренобльськими музикантами», майстрами автентичного виконання старовинної музики, був завчасно запрошений взяти участь у цій постановці, то польський режисер Варліковський долучився до справи в останній момент. Його кардинальне перетлумачення античного міфу та ставлення до опери Глюка збентежило багатьох. Постановник переніс події «Іфігенії в Тавриді» до богодільні, повна ілюзія нужденного життя якої створюється сценографією Малгожати Щеснік: стіни викладені зеленими кахлями, з одного боку душові, з іншої — умивальники. Залізний задник із замкнутими ворітьми, вкритими червоними графіті, дуже нагадує бійню, забруднену кров'ю жертв. Ця бійня і є помешканням людей, які удавають, що їм байдуже, де вони знаходяться. У будинку для старих перебувають самі жінки. Кілька світильників, кушеток, крісла і телевизор створюють ілюзію нормальності. Старі жінки в похмурих кольорових халатах нагадують мешканок польських лікарень [33].

«Вони там собі співають, розважливо танцюють, їдять і люб'язно спілкуються. У цих буржуа є все, крім головного — у них немає пам'яті, — витлумачує створену Варліковським картину критик К. Беяєва. — Дім для старих, повний людей у безпам'ятстві, використовується режисером як метафора покарання за людські жертвоприношення, що продовжують діятися і в новітній історії... Але старі без пам'яті залишаються усе ж на задньому плані як ілюстрація страшного сну. Фінал вийшов подвійним — у Глюка і Мінковського

брат з сестрою, нагороджені за страждання, повертаються на батьківщину до Електри, аби кохана сестра з'єдналася у шлюб із вірним Піладом, а у Варліковського кінець було показано на початку — сім'ї Атридів належить вічно жити в домі для старих» [34].

Як зізнавався після прем'єри сам постановник, і на виставі, і на її публічному перегляді йшла війна: частина глядачів не визнала такого радикального трактування опери Глюка, де Іфігенія з'являється як одна з мешканок будинку старих, знову переживає жахи свого життя і помирає, що позбавляє оперу усякої бароковості та орнаментальності [35].

Попри скандальність дебюту Варліковського в Паризькій опері, через два роки його версія «Іфігенії в Тавриді», головна героїня якої є алкоголічкою, а всемогутній цар Тоас пересувається на інвалідному візку, була поновлена. Не поступившись автентичним звучанням: опера виконувалась у супроводі німецького барокового оркестру з Фрайбурга під керуванням англійського диригента Івора Болтона, а чільну партію виконала Мірель Делано; художній керівник Паризької опери Жерар Морт'є вдруге взявся переконати глядачів у правомірності сценічного рішення Варліковського.

Як писав адепт творчості Варліковського критик Пьотр Груцинський, «доля Іфігенії не є долею усіх, але не є також цілком винятковою. Іфігенія є всюди, існує серед нас, ця пригасла жінка, що пережила пекло свого призначення і врятувалась попри все, особливо попри власне бажання» [36]. Зрештою, через кілька тисячоліть після Еврипіда Кшиштоф Варліковський знову ставить міф у своєму первісному вигляді, не прив'язуючи його ні до географічного місця подій, ні до потреб політики. Хоча на початку вистави, як присвята всім королевам, до яких доля була немилосердною, з'являється напис-посвята страченій королеві Марії Антуанетті — дочці імператриці Марії Терезії, шанувальниці мужньої Іфігенії. Але за великим рахунком Варліковського цікавить лише людина і доля, особистість і фатум, бо згідно Груцинському ця «Іфігенія в Тавриді» — вистава про врятованих, оскільки спасіння, як говорить Іфігенія Лесі Українки, буває гірше за смерть: «Воліла б я сто раз умерти, ніж тут жити!»

Кожна історична й мистецька епоха пропонувала свій образ міфологічної Іфігенії, по-своєму витлумачувала її історію, пояснювала вчинки Іфігенії, їх мотивацію, нав'язувала античній героїні свою систему цінностей. Сучасний театр представляє Іфігенію понівеченою і сплюндрованою, подвиги і жертви якої були марними і не мали жодного сенсу, оскільки від народження людина приречена на смерть та страждання. Здитиніле до старечого безумства людство, без пам'яті і без майбутнього — таким є діагноз сучасного театру, діагноз, з яким важко погодитися і, водночас, на який не можна не зважати. Щось важливе та істотне в нашому житті театр бачить пильніше за інших і застерігає.

1. Мифология. Большой энциклопедический словарь. Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М., 1998. — С. 261–262.
2. Там само. — С. 261.
3. *Скржинская М.* Реальные и вымышленные черты Северного Причерноморья в трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде» // Древнейшие государства на территории СССР. Материалы и исследования, 1986 год. — М., 1988. — С. 189–191.
4. *Русяева М.* Художній образ Іфігенії у вазовому й монументальному живопису Давньої Еллади та Риму // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник. — Вип. 4. — К., 2007. — С. 284–295.
5. *Скржинская М. В.* Реальные и вымышленные черты Северного Причерноморья в трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде» // Древнейшие государства на территории СССР. Материалы и исследования, 1986 год. — М., 1988. — С. 186.
6. *Бродель Ф.* Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст. — Т. 3. Час світу. — К., 1998. — С. 116.
7. *Варнеке Б.* История русского театра. Часть первая: XVII и XVIII век. — Казань, 1908. — С. 17.
8. *Сигал Н.* Тенденции барокко во французской драматургии 30–40-х гг. XVII в. // XVII век в мировом литературном развитии. — М., 1969. — С. 253.
9. *Кириллина Л. В.* Пасынок истории (К 250-летию со дня рождения Антонио Сальери) // Музыкальная академия. — 2000. — № 3. — С. 57–73.
10. *Корндров А. С.* Античные образы и мотивы на русской придворной сцене второй половины XVIII столетия: Автореф. дис. канд. искусств. — М., 2003. — С. 22.
11. *Брион М.* Повседневная жизнь Вены во времена Моцарта и Шуберта. — М., 2009. — С. 130.
12. *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. — Л., 1959. — С. 87.
13. *Варнеке Б.* История русского театра. Часть первая: XVII и XVIII век. — Казань, 1908. — С. 288.
14. *Корндров А. С.* Античные образы и мотивы на русской придворной сцене второй половины XVIII столетия: Автореф. дис. канд. искусств. — М., 2003. — С. 22.
15. *Гозенпуд А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. — Ленинград, 1959. — С. 78–79.
16. *Дмитриевский В.* Театр и зрители. Отечественный театр в системе отношений сцены и публики: от истоков до начала XX века. — СПб, 2007. — С. 87.
17. *Варнеке Б.* История русского театра. Часть первая: XVII и XVIII век. — Казань, 1908. — С. 306.
18. *Кириллина Л.* Реформаторские оперы Глюка. — М., 2006. — 383 с.
19. *Кириллина Л.* Пасынок истории (К 250-летию со дня рождения Антонио Сальери) // Музыкальная академия. — 2000. — № 3. — С. 57–73.

20. *Якобсон П. Гете* — руководитель театра и режиссер // Театр. — 1939. — № 9. — С. 31.
21. *Flemming W. Goethe und das Theater seiner Zeit.* — Stuttgart, 1968. — S. 68.
22. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XX–XX вв. Очерки. — М., 2001. — С. 261.
23. *Берковский Н.* Драматургия Гете. Лекции // Театр и литература: Сб. ст. к 95-летию А. А. Гозенпуда. — СПб, 2003. — С. 619.
24. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. Очерки. — М., 2001. — С. 261.
25. *Костомаров М.* Твори в 2 т. — Т. 1. — К., 1967. — С. 341.
26. *Кочерга С.* Іфігенія в Тавриді. — Сімферополь, 1998. — 112 с.
27. *Лесь Українка.* Зібрання творів у 12 т. — Т. 1. — К., 1975. — С. 165.
28. *Чернышева Н.* Гауптман и Гете // Проблемы реализма в зарубежной литературе XIX–XX веков. — Саратов, 1975. — С. 69.
29. *Березкин В.* Театр художника: Россия и Германия. — М., 2007. — С. 103.
30. История зарубежного театра. — СПб, 2005. — С. 478.
31. *Элькин С.* Опера Глюка спустя 227 лет // [www. EuroChicago.com](http://www.EuroChicago.com) Published Date: 16/11/2006.
32. Там само.
33. *Gruszczyński P.* Opera Garnier w Paryżu. Ifigenia na Taurydzie Christofh Willibald Gluck // Tygodnik Powszechny. — 27.06.2006.
34. *Беляева Е.* Богадельня и колхоз. Новинки сезона в Парижской Опере // Культура. — 30.08.2006.
35. *Pawlowski R.* Warlikowski: wojna w operze // *Gazeta Wyborcza.* — 06.09.2006.
36. *Gruszczyński P.* Opera Garnier w Paryżu. Ifigenia na Taurydzie Christofh Willibald Gluck // Tygodnik Powszechny. — 27.06.2006.