

МІФ ПРО ОРФЕЯ ТА ЄВРІДІКУ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Сьогодні в музичному театрі спостерігається звернення до історичних, міфологічних, біблійних сюжетів, їх осучаснення з тим, щоб привернути увагу молодого глядача, прищепити йому загальнолюдські, позачасові цінності.

Протягом багатьох століть хвилює глядачів і привертає увагу митців відомий давньогрецький міф про Орфея та Еврідіку. У «Метаморфозах» Овідія піднесено поетично інтерпретовано стародавню легенду, вона й нині надихає багатьох композиторів і хореографів величчю людини, яка силою своєї любові перемагає смерть. У пасторальній п'єсі, опері, балеті, опері-балеті, хореографічні кантаті, танц-опері, зонг-, рок-опері використано різноманітні модифікації давньогрецького міфу, втілення якого у західноєвропейському театрі досліджували Г. Бояджиєв, В. Конен, В. Красовська, С. Мокульський; інтерпретації на російській сцені – В. Красовська, А. Левінсон, В. Светлов, М. Фокін; сучасні експерименти – Ю. Станішевський, О. Чепалов. Визначенню сучасних тенденцій у пластично-хореографічних інтерпретаціях легенди сприяли відеOVERSII опер у класичному і модерновому трактуванні за останні 35–40 років.

Мета статті – проаналізувати найбільш значні етапи хореографічних утілень міфу про Орфея та Еврідіку в музичному театрі.

Однією з перших його версій, створених з урахуванням специфіки музичного театру, була пасторальна п'єса «Сказання про Орфея», яку написав А. Поліціано 1471 року для палацового свята в Мантуї¹. Це класичний зразок ренесансної лірики, драматизованої композиції віршів, музичних і танцювальних номерів, поєднаних відповідно до розвитку міфологічного сюжету. Народжуваний жанр пасторалі сприяв його відтворенню, утверджуючи «чисте кохання» як поетичний ідеал. Тут уперше утверджувалася ушляхетнена сила кохання, в ідеалізованій, вишуканій формі зображувалися куртуазні, аристократичні звичаї. Значне місце у п'єсі належало танцю: другий акт містить розгорнуту танцювальну сцену шістнадцяти дріад; п'ятий відкривався вакхічним танцем, який передував розправі менад над Орфеєм. На жаль, прямих свідчень про характер цих танців не збереглося, але у той час були започатковані дві основні складові сценічної хореографії: сюжетна пантоміма і дивертисментний танець. І хоча інтермедійний, видовищний характер танцю здебільшого відтісняв поетичний текст і музику, А. Поліціано започаткував музично-хореографічне втілення давньої легенди і вплинув на розвиток італійської світської драми.

Пасторальним балетом із виходами, аріями і танцями можна вважати «Еврідіку» поета О. Рінуччіні і композитора Дж. Пері, створену 1600 р. з нагоди весілля французького короля Генріха IV і Марії Медічі². Автори передбачали постановку «драми на музиці», тобто опери, проте королівське оточення, яке впливало на становлення жанру, вважало це новим видом придворних розваг із вокально-хореографічними інтермедіями. Згідно з палацовим етикетом, у тогочасних операх обов'язковими були балети і дивертисменти гедоністичного спрямування. Зароджу-

¹ Бояджиєв Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиєв. – Л. : Искусство, 1973. – С. 41–43.

² Мокульський С. С. История западноевропейского театра : в 2 ч. – 2-е изд., испр. / С. С. Мокульський. – СПб. : Планета музыки ; Лань, 2011. – С. 191–193.

ючись, жанр опери сприйняв від інтермедій видовищно-декоративні засоби, казкові феєричні ефекти, центром яких був танцівник як міфологічний персонаж. Твір Дж. Пері та О. Рінуччіні відзначався пишністю, вишуканістю форм, а переважання в ньому хореографічної складової свідчило про його тяжіння до балетного жанру.

Першою оперою за мотивами цього міфу став «Орфей» К. Монтеверді, прем'єра якої відбулася в Мантуї (1607). Характеризуючи її роль у становленні жанру, В. Конен відзначала: «Орфей» спирається на художні прийоми, зовнішня краса яких бездоганна, а сила емоційного впливу не застаріла. У ньому виразно визначені і головні ознаки музичної драми, які споріднюють його з усіма майбутніми творами для музичного театру, аж до нашої сучасності»¹. На жанрову стилістику твору вплинула трагічна подія, яка сталася в родині К. Монтеверді: з народженням другого сина композитор втратив кохану дружину – оперну співачку Клаудію. Тому найкращі фрагменти опери мають трагічний характер: сцена скорботи Орфея над тілом Еврідіки – одна з найбільш проникливих у світовій оперній класиці. К. Монтеверді перетворив гедоністичну пастораль на психологічну драму², що вплинуло і на драматургію танцю, який поступово втрачає видовищність і розважальність, наближаючись до дієвості. Але недостатність танцювальних виражальних засобів спонукала використати у найбільш напружених сюжетних ситуаціях (сцени скорботи і пекла) ритмізовану пантоміму. Цим зумовлено поступове відокремлення танцю в опері, набуття ним ознак ліричного відступу. З розвитком *opera-seria* та напередодні появи комічної танець стає обов'язковим компонентом цього жанру в Італії, поступаючись сценічній пластиці і ритмізованій пантомімі.

У 2002 р. в Барселоні було здійснено спробу відтворити традиції грандіозних оперних вистав XVII ст. з їх неймовірними технічними труднощами: у класичній редакції Ж. Дефло відтворено атмосферу першої постановки «Орфея» К. Монтеверді в Мантуї.

Зусиллями Дж. Р. Мазаріні при французькому королівському дворі була репрезентована опера Л. Россі «Орфей» (1647)³, шедевр італійської музики. Французька традиція придворних видовищ передбачала наявність балетних дивертисментів в опері. Але композитора цікавив лише зміст драми, який можна було відтворити у співі, тому балетні сцени в опері створювали французькі придворні композитори, а виконували французькі актори, хоча це й не завжди збігалось з концепцією автора. Цілком імовірно, що десь за лаштунками цю виставу міг бачити юний італієць Дж.-Б. Люллі, який пізніше став творцем французької національної опери, основоположником жанру ліричної трагедії і опери-балету (Ж.-Б. Люллі).

Вплив італійської опери на французький музичний театр відбувався завдяки об'єднанню окремих самостійних компонентів (музики, танцю, співу, сценографії) в єдиний смислово і стилістично витриманий комплекс виражальних засобів. На відміну від італійської, французька опера мала тісний зв'язок із традиціями національного балету. У ній застосовувалися великі танцювальні дивертисменти, у пластиці й ритмізованій пантомімі вирішувалися урочисті ходи, процесії, свята, чарівні картини, пасторальні сцени, які відіграли значну роль у посиленні декоративно-видовищної скла-

¹ Конен В. Д. Об «Орфее» Монтеверди // Искусство Запада : Сб. ст. / В. Д. Конен. – М. : Наука, 1971. – С. 154.

² Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монография / Марина Черкашина-Губаренко. – К. : АКТА, 2013. – С. 35–37.

³ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – С. 105–106.

дової вистави. Надаючи значну увагу драматургії балетних дивертисментів в ліричній трагедії, тісно пов'язуючи їх із сюжетною лінією твору, Ж.-Б. Люллі створив новий жанр – оперу-балет, який у ХХ ст. започаткував багато нових модифікацій, що відтворювали тему легенди новими синтетичними виражальними засобами.

У 1673 р. «Балетом про Орфея та Еврідіку» жанр музичного театру вперше було репрезентовано в Росії. Можливо, це був балет німецького композитора Г. Шютца, уперше поставлений у Дрездені (1638)¹. Постановником вистави і виконавцем головної партії Орфея став М. Лім, іноземний військовий інженер, який перебував на російській службі. Як у давньогрецькому міфі спів Орфея примушував рухатися дерева і скелі, так і в московській постановці балету під музику Орфея танцювали піраміди (па де труа Орфея і пірамід). Окрім танців і пантоміми, у балеті були спів і сценічна мова, засобами яких прославлялися чесноти і звитяга царя, прихильника музичного мистецтва. М. Лім відверто наслідував західноєвропейські аналоги, і хоч його постановка суттєво не вплинула на становлення сценічного танцю в Росії, однак стала поштовхом до зародження тут оперно-балетного жанру.

Постановку балету композитора Фербенкса «Міф про Орфея та Еврідіку» в Англії (1718)² справедливо вважають новаторською. Хореограф Дж. Уївер уперше на англійській сцені втілює задум сюжетно-дієвого балету без співу і слова, розкриваючи його зміст засобами пантоміми і танцю, на десять років раніше за експерименти реформатора балетного театру Ж.-Ж. Новера. Тема зачарування мистецтвом і тема любові тісно переплетені в балеті Дж. Уївера, надають образу Орфея художньої цілісності і гармонії. Натхненний ідеями англійських просвітителів, Дж. Уївер прагнув досягти життєвої правди, осмислення дії, природності образів. Надаючи богам і міфологічним героям рис людини, він наблизив їх до живих характерів. Вплив цього хореографа на європейський балет загалом і на творчість балетмейстерів-послідовників зокрема важко переоцінити.

До теми про Орфея та Еврідіку зверталися провідні хореографи ХVIII ст. Ф. Хільфердінг, Г. Анджіоліні та інші, які своїми новаціями сприяли становленню балету як самостійного театрального жанру. Так, Ф. Хільфердінг зосередився на оновленні зв'язку пантоміми і танцю, підпорядковуючи їх перипетіям сюжету. Г. Анджіоліні звертав увагу на музичну драматургію, вдаючись до лаконізму і послідовності розвитку головної сюжетної лінії. Порівнюючи творчий доробок Г. Анджіоліні і Ж.-Ж. Новера у їх співпраці з Х.-В. Глюком над оперою «Орфей та Еврідіка», Дж. Лоусон зауважує: «Постановкам Новера не вистачало того витонченого сприйняття музики, яке виявляв Анджіоліні, працюючи з Глюком»³.

Однак найбільше значення не тільки в художніх інтерпретаціях давньогрецького міфу, а й у реформі оперного і балетного театрив, що привели до їх остаточного самовизначення, мала творчість Х.-В. Глюка і Ж.-Ж. Новера. У 1762 р. новаторською постановкою опери «Орфей та Еврідіка» на віденській сцені Х.-В. Глюк започаткував реформу жанру⁴. Головною метою свого мистецтва він визначив простоту, правду, природність, намагаючись дотримуватись цих принципів в «Орфеї», усупереч тогочасним класичним традиціям. Такі ж принципи були близькими і Ж.-Ж. Новеру,

¹ Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1958. – С. 28–29.

² Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – С. 195–196.

³ Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: эпоха Новерра / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1981. – С. 147.

⁴ Там само, с. 103–104.

балетна реформа якого випередила на кілька років реформу Х.-В. Глюка. Її сутність полягала в заміні танцювальних сцен, не пов'язаних із дією опери чи сюжетом балету, на оригінальну танцювальну драму, структурні компоненти якої підпорядковувалися розвитку теми, а форми чистого танцю – драматичній виразності. Працюючи над утіленням міфу про Орфея та Еврідіку, Ж.-Ж. Новер у танцювальній драмі, а Х.-В. Глюк в оперній намагалися увиразнити моральний зміст, добираючи відповідні виражальні засоби, уникаючи будь-яких надмірностей і невідповідностей. Співпраця Х.-В. Глюка з Ж.-Ж. Новером сприяла наданню пластично-хореографічному вирішенню твору дієвого характеру. Так, пантомімічна сцена біля гробниці Еврідіки, танці фурій, хороводи блаженних душ в Елізіумі, розгорнута балетна сцена у фіналі (паризька версія) мали органічний зв'язок із хором і драматичною дією. Реформи Ж.-Ж. Новера і Х.-В. Глюка значно випередили свій час і суттєво вплинули на подальший розвиток не тільки європейського, а й світового музичного театру.

У XIX ст. до теми міфу про Орфея та Еврідіку неодноразово зверталися видатні композитори і хореографи, але новаторськими експериментами, багатоманітністю модифікацій у втіленні легенди відзначилися митці XX ст. На межі XIX – XX ст. традиційний класичний танець тяжів до віртуозності і видовищності, удаючись до феєричних виражальних засобів мюзик-холу, втрачаючи змістовність і зв'язок із драматургією твору. Танець-модерн, як альтернатива, поєднував різні танцювальні течії: сучасний, виразний, експресивний, художній, ритмопластичний та ін. Його представники вважали класику застарілою і неспроможною відтворювати актуальні теми і образи. Однією з перших новаторських версій за мотивами опери «Орфей та Еврідіка» Х.-В. Глюка в народжуваному стилі модерн стала постановка відомої американської танцівниці і хореографа А. Дункан, здійснена у Мюнхені (1902) та Брюсселі (1905). У цьому новітньому вирішенні¹ вона втілила основні компоненти своєї реформи: замінила традиційні балетні тюніки і пуанти на античну туніку і танець босоніж, застосувала нові вільні пластичні прийоми і рухи тіла, сприяючи поверненню танцю до його першоджерела, античного світосприйняття. Вона хореографічно інтерпретувала симфонічну, оперну музику, яку на той час вважали не балетною, не танцювальною, органічно поєднала мелодію з позою, жестом, рухом, відтворюючи музику пластичними засобами. Танець А. Дункан характеризувався міметизмом, зображальністю і відображав її пошуки внутрішнього, емоційного стану під впливом музики. Застосування А. Дункан прийомів античного танцю і пластики в сценах скорботи Орфея над могилою Еврідіки, у танці фурій, у сцені Єлісейських полів, її вміння одноосібним виконанням викликати враження хору, який рухається², свідчить про ретельне вивчення вазового живопису, про його творче переосмислення і втілення не як археологічного матеріалу, а як результату безпосередніх емоційних переживань. Зображальна сила її жесту надавала глядачеві можливість зримо уявити у пластиці рухів конкретний зміст твору. І хоча образ Орфея у постановці А. Дункан позначений деякою наївністю і звуженістю концепції головного героя, загалом її реформа значно вплинула на подальші пошуки й експерименти багатьох провідних балетмейстерів XX ст.

Першим і самостійним провідником принципів А. Дункан на великій сцені став М. Фокін. Йому належить важлива роль у зближенні опери і балету шляхом

¹ Светлов В. Я. Современный балет / В. Я. Светлов. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2009. – С. 89–99.

² Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – С. 116–119.

новаторського вирішення «Орфея та Еврідіки» Х.-В. Глюка¹. Працюючи з режисером М. Мейерхольдом і художником О. Головіним, він удався до «схрещення» опери і балету, звівши оперних і балетних виконавців так, що не можна було відрізнити хору від балету. Вимагаючи від оперних співаків повного злиття з балетом у своїх руках, грі, міміці, М. Фокін створював для них не лише пластично-драматичні, а й танцювальні партії. Так, у картині Елізіуму серед хороводів блаженних тіней Еврідіка (опера співачка М. Кузнецова-Бенуа) так переконливо відтворювала тугу за Орфеєм (Л. Собіновим) у пластичній пантомімі, що М. Фокін запропонував їй роль Клеопатри в балеті «Єгипетські ночі». І хоча деякі балетомани вважали, що танцююча Еврідіка в опері – нонсенс, для М. Фокіна принцип взаємопроникнення мистецтв був особливо важливим. Недарма критик В. Светлов визначив класичний твір Х.-В. Глюка у постановці М. Фокіна як оперу-балет: «У цьому творі групам, танцям, мімічним і пластичним сценам відведено стільки ж місця й надано такого ж значення, як і вокальним партіям головних виконавців і хорових мас»². Під впливом експериментів М. Фокіна пізніше з'являться нові поліжанрові утворення: балет-симфонія, балет-фортепіанний концерт, хореографічна кантата, балет-ораторія, фольк-, зонг, – рок-опера-балет, балет-мюзикл та ін.

Модерністські тенденції лягли в основу музичної інтерпретації легенди І. Стравінським, якого Дж. Баланчин назвав Орфеєм ХХ століття. Їх співтворчість сприяла створенню 1948 р. в Америці новаторського балету «Орфей» у дусі неокласицизму. Сам композитор згадував про вплив джазу на музику па-де-де і па д'аксьон в «Орфеї». Хореограф Дж. Баланчин, маючи професійну музичну підготовку, тонко відчував музику І. Стравінського, яка надихнула його на створення танцювальних форм, у яких він органічно поєднав традиції класичного танцю з новими модерновими пластичними прийомами, співзвучними світосприйняттю людини ХХ ст.

У стилі неокласицизму були вирішені «Орфей та Еврідіка» Х.-В. Глюка в редакції Р. Келлера з хореографією Дж. Баланчина, здійсненій у Парижі (1973), а також «Орфей» К. Монтеверді в редакціях Дж. Маліп'єро, К. Орфа, П. Хіндемита.

1970–1980-і роки позначені новим зацікавленням давньогрецькою легендою. Її інтерпретація здійснювалася за принципами постмодернізму, який тяжів до синкретизму, синтезу мистецтв. У 1975 р. режисер-хореограф П. Бауш здійснила для театру Вупперталя інтерпретацію опери Х.-В. Глюка «Орфей та Еврідіка»³, жанр якої визначила як танцюперу, або оперу в танці, поставлену в стилі європейського (німецького) постмодерну⁴. За авторським задумом, кожен образ на сцені втілювали балетний та оперний артисти: два Орфеї, дві Еврідіки, два Амури (Ероти), причому оперні персонажі призначені «душами» балетних, взаємодіючи з танцюристами. Складалося враження, що кожен персонаж – це одна особистість, яка відтворюється співом і танцями, органічно поєднуючи традиційну класику з постмодерністськими

¹ Фокин М. М. Против течения. – 2-е изд., доп. и испр. / М. М. Фокин. – М.: Искусство, 1981. – С. 178, 309–310, 388–390.

² Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы / В. М. Красовская. – Л.: ЛГИТМиК, 1971. – С. 477.

³ Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / Олександр Чепалов. – Харків: ХДАК, 2007. – С. 188.

⁴ Черкашина-Губаренко М. Р. Авторська режисура Піни Бауш / Марина Черкашина-Губаренко // Український театр. – 2011. – № 1–3. – С. 44–47.

знахідками. У 2008 р. на замовлення паризької Опери «Орфей та Еврідіка» у постановці П. Бауш була перенесена на французьку сцену.

Цікавою є редакція «Орфея та Еврідіки» Х.-В. Глюка режисером-хореографом А. Хоссенпуром (Мюнхен, 2003) як сучасна версія твору, дія якого розгорталася у двох часових вимірах: античності і сьогоденні з використанням прийому опери в опері. Синтез і контраст пластично-хореографічного вирішення двох часових просторів привертає увагу своєю оригінальністю і неординарністю.

У жанрі танцюпер у стилі американського постмодерну здійснила хореографічну редакцію «Орфея» К. Монтеверді режисер-балетмейстер Т. Браун (Брюссель, 1998; Ексан-Прованс, Франція, 2007). Об'єктом її конструктивістських експериментів стала не традиційна класика, а танець модерн, який вона вдало застосувала для втілення класичного зразка старовинної опери. Активна взаємодія співу і балету на сцені (танцювальна група буквально «розчиняється» у складі співаючих хористів, які зображають пастухів), синтез вокальних і танцювальних партій (пластична «мова» тіл солістів зливається з голосами співаків), застосування елементів повітряної акробатики («паріння» Еврідіки на непомітній для глядача підвісній гойдалці у колі – бароковому плафоні, який символізує величезне небо) характеризують сучасні тенденції в розвитку оперно-балетного театру.

Своєрідним вирішенням старовинної легенди вирізняється оперета Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» (1858), автентична редакція якої є дотепним сплавом «серйозних» інтонацій, які нагадують В. А. Моцарта і Х.-В. Глюка, з канканом і буфонадою. Широке застосування танцю в опереті як дієвого засобу розкриття характерів головних героїв сприяло висміюванню багатих розваг верхівки суспільства, людських вад. У 1977 р. в ліонській Опері за редакцією Л. Пеллі і з хореографією Д. Баувена було поставлено сучасну версію оперети, у трактуванні пластично-хореографічних сцен якої застосовано різноманітні прийоми і засоби – від витонченої пародії до брутального фарсу. Ця інтерпретація відобразила прояви постмодернізму в музично-драматичному театрі Західної Європи.

У 1974 р. в СРСР композитор О. Журбін створив нову версію – зонг-оперу «Орфей та Еврідіка», яка невдовзі, завдяки хореографу М. Боярчикову, набула форми зонг-опери-балету¹. Це вокально-хореографічна вистава, у якій античний сюжет розкрито засобами електронної музики, естрадного співу, сучасної пластики, віртуозного класичного танцю, елементів опери і балету. На початку ХХІ ст. нові інтерпретації «Орфея та Еврідіки» О. Журбіна вирішені у жанрі рок-опери-балету. На визначення жанру суттєво вплинула інтерпретація танцю, який у рок-опері-балеті відзначається напористістю, агресивністю, зумовленими особливостями рок-музики. У роковій стилістиці «Орфея» застосовано розгорнуті танцювальні сцени зі специфічною постмодерною пластикою, ексцентричними прийомами звукооформлення і світлотехніки, які відповідають сучасним уподобанням і запитам молодого глядача.

Підсумовуючи, зазначимо, що музично-хореографічні інтерпретації міфу про Орфея та Еврідіку протягом століть сприяли реформі опери і балету у ХVІІІ ст., їх самовизначенню як театральних жанрів, а протягом ХХ – на початку ХХІ ст. – появи нових поліжанрових модифікацій творів.

¹ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 309–310.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бояджиєв Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия, Испания, Англия / Г. Н. Бояджиєв. – Л. : Искусство, 1973. – 471 с. : ил.
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 295 с. : 40 л. ил.
3. Конен В. Д. Об «Орфее» Монтеверди // Искусство Запада : Сб. ст. / В. Д. Конен. – М. : Наука, 1971. – С. 153–165.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 295 с.: 40 л. ил.
5. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: эпоха Наварра / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1981. – 286 с. : 32 л. ил.
6. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1958. – 309 с. : ил.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы / В. М. Красовская. – Л. : ЛГИТМиК, 1971. – 526 с. : ил.
8. Левинсон А. Я. Старый и новый балет. Мастера балета / А. Я. Левинсон. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. – 560 с. : ил. (переиздание 1911 г.).
9. Мокульский С. С. История западноевропейского театра : в 2 ч. – 2-е изд., испр. / С. С. Мокульский. – СПб. : Планета музыки ; Лань, 2011. – 720 с. (+вклейка 32 с.).
10. Светлов В. Я. Современный балет / В. Я. Светлов. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2009. – 288 с.: ил. (+вклейка 64 с.). (переиздание 1911 г.).
11. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – 440 с. : іл.
12. Фокин М. М. Против течения. – 2-е изд., доп. и испр. / М. М. Фокин. – М. : Искусство, 1981. – 510 с. : 36 с. ил., портр.
13. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / Олександр Чепалов. – Харків : ХДАК, 2007. – 344 с. : іл.
14. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монография / Марина Черкашина-Губаренко К. : АКТА, 2013. – 468 с.
15. Черкашина-Губаренко М. Р. Авторська режисура Піни Бауш / Марина Черкашина-Губаренко // Український театр. – 2011. – № 1–3. – С. 44–47.

Касьянова О. В. Міф про Орфея та Еврідіку в хореографічних інтерпретаціях музичного театру. Розглянуто особливості хореографічних інтерпретацій стародавньої легенди у творчості композиторів і балетмейстерів різних історичних епох; розкрито їх специфічні прийоми і виражальні засоби, проаналізовано їх еволюцію від синтетичних придворних вистав до сучасних поліжанрових формоутворень.

Ключові слова: музичний театр, хореографія, балет, танець, інтерпретація.

Касьянова Е. В. Миф об Орфее и Эвридике в хореографических интерпретациях музыкального театра. Рассмотрены особенности хореографических интерпретаций древней легенды в творчестве композиторов и балетмейстеров разных исторических эпох; выделены их специфические приёмы и выразительные средства, проанализирована их эволюция от синтетических придворных зрелищ до современных полижанровых формообразований.

Ключевые слова: музыкальный театр, хореография, балет, танец, интерпретация.

Kasianova O. V. Legend about Orpheus and Eurydice in the Choreographic Interpretations of Musical Theatre. The article examines the main features of choreographic interpretations of the ancient legend in the art of composers and ballet-masters throughout history. Their specific methods and expressive means are emphasized, their evolution from court performances up to modern interpretations in varied genres analyzed.

Key words: musical theatre, choreography, ballet, dance, interpretation.