

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1Скорик:[782.1:792.8]](477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.3(60).2023.296803

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

*Заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
(Київ, Україна)
elenakasyanova2205@gmail.com*

АНАТОЛІЙ КОЧЕРГА

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

*Народний артист України, доцент кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
kotschergaa@gmail.com*

КОНЦЕПТ ВИРІШЕННЯ ТАНЦЮ ЗОЛОТОГО ТІЛЬЦЯ

В ОПЕРІ МИРОСЛАВА СКОРИКА «МОЙСЕЙ»

Розглянуто особливості сценічної інтерпретації вокально-хореографічного компонента — сцени поклоніння Золотому Тільцю в опері Мирослава Скорика «Мойсей» у львівській та київській версіях вистави. Окреслено актуальність звернення до творів притчового спрямування у доленосні для людства часи обрання власного шляху на основі духовної скарбниці християнства — Біблії. З'ясовано сутність танцю Золотого Тільця як відлуння стародавніх єгипетських відправ на честь священного бика Апіса та ассиро-вавилонських релігійних обрядів, присвячених богу Ваалу. Встановлено характерні ознаки язичницького ритуалу поклоніння Золотому ідолу, їх прояви в оргіастичному, пристрастно-спокушальному танці із збудженням розпаленої вином уяви юрби, доведенням її до несамовитості та аморальних вчинків. Визначено необхідність синтезування ораторіальних особливостей (провідної функції хору, символічно-узагальнених трактувань подій з їх статично-уповільненим розгортанням) та оперної специфіки (динамічної режисури, яскравої сценографії, експресивної музичної драматургії) у створенні художньо-цілісної вистави. Обґрунтовано логічність танцювальної мізансцени з виходом балету із складу хористів — супротивників Мойсея, його поступового оголення та перетворення релігійної відправи на оргію у львівській версії опери. Проаналізовано і зіставлено зі львівською київську версію інтерпретації сцени ідолопоклонства із слабо вираженим конфліктом між двома ідейними таборами внаслідок спрощеної мізансцени вводу балету в танцювальне дійство без окреслення його приналежності до супротивників Мойсея. Доведено відповідність сценічного вирішення танцю Золотого Тільця у львівській та київській версіях вистави творчо переосмисленому стародавньому язичницькому культу фетишизації багатства і влади. Закцентовано увагу на логічності вирішення мізансцен у львівській версії вистави та на

© Касьянова О., 2023

© Кочерга А., 2023

психологізації й персоніфікації образів персонажів — у київській. Спрогнозовано необхідність комплексних інтегрованих досліджень використання стародавніх культових ритуалів у оперних виставах із синтезуванням історичних, культурологічних, теологічних, етико-естетичних, соціально-психологічних, мистецтвознавчих засад існування певного етносу в умовах розвитку цивілізаційних процесів.

Ключові слова: *Мирослав Скорик, опера «Мойсей», опера-ораторія, притча, язичницькі культові відправи, танець Золотого Тільця, львівська та київська версії вистави.*

Постановка проблеми... В історії розвитку світових цивілізацій неодноразово виникали обставини, коли людство поставало перед проблемою вибору між духовними і матеріальними цінностями, між Вічним і тлінним, нерідко обираючи хибний шлях у досягненні життєвої мети. Як наслідок порочного вибору людство зазнавало тяжких випробувань, які призводили не тільки до руйнування усталеного способу життя, але й до деструкції особистості, її деградації в морально-етичному аспекті. Для навернення людської спільноти на вірний шлях з метою попередження небезпеки самознищення із покоління в покоління передавався позачасовий духовний досвід, що сформувався у соціумі впродовж тисячоліть. Саме такими були настанови притчового характеру, які знайшли своє відображення в духовній скарбниці християнства — Біблії (Старому Заповіті — П'ятикнижжі Мойсея). У Другій книзі Старого Заповіту у викладі подій виходу євреїв із Єгипту (Розділ 32) окреслений конфлікт між вірою і зневірою, між Мойсеєм як духовним провідником нації і народом, одержимим матеріальним благополуччям, що призвело до язичницького поклоніння Золотому Тільцю як уособленню багатства і влади.

Інтерпретація Біблійної теми знайшла своє музично-сценічне втілення в опері Мирослава Скорика «Мойсей», яка стала першим твором означеного жанру в Україні початку третього тисячоліття з алюзіями пошуку власного вірного шляху в набутті повноцінної незалежності. Розгляд фінальної сцени I дії із поклонінням Золотому Тільцю у поєднанні хорового і хореографічного компонентів як одного із вузлових елементів драматургії оперного твору актуалізує наукові розвідки обраної проблематики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Постаць Мойсея як духовного керманіча єврейського народу часів звільнення його від єгипетського рабства з поступовим усвідомленням себе як вільного етносу не залишилася поза увагою митців і науковців. У статті В. Туркевича (2006) при розгляді особистості Мойсея понад простором і часом проводяться паралелі між непростим вибором єврейського народу в опері М. Скорика та пошуку власного шляху набуття Україною національної самосвідомості в умовах незалежності. У публікаціях О. Берегової досліджено балетну сцену язичницького поклоніння Золотому Тільцю в опері М. Скорика «Мойсей» як уособлення тенденції посилення матеріального чинника в житті сучасної цивілізації (2010); проведений музикознавчий аналіз цього вузлового драматургічного фрагменту твору (2006). Співавтори О. Дерев'янченко і Г. Овчиннікова (2012), розглядаючи подібність інтерпретації Біблійної теми в опері М. Скорика «Мойсей» та шкільному театрі XVII – XVIII століть, окреслили відповідність релігійному канону барокової музичної драми сполучення хорового (духовного) та хореографічного (спокушального) компонентів у вирішенні композитором означеної сцени. З'ясуванню персонажної функції хору як безпосереднього учасника конфлікту між прибічниками і супротивниками Мойсея в опері М. Скорика присвячене дослідження О. Летичевської (2018). Автор розглядає вирішення композитором сцени-оргії прихильників Золотого Тільця крізь призму застосування сучасних естрадно-танцювальних ритмів. У театральних рецензіях Л. Кияновської (2001) і Є. Куришева (2002) на прем'єру «Мойсея» М. Скорика у Львівській опері сцена поклоніння Золотому Тільцю визначається як балетний апофеоз спектаклю (2002); звертається увага на відповідність її інтерпретації франківському першоджерелу без відвертого оргіастичного екстазу (2001). Особливості втілення «Мойсея» М. Скорика на сцені Національної опери України розглянуті в монографії Ю. Станішевського (2013) з узагальненим контентом винахідливості вирішення танцювальних епізодів балетмейстером-постановником.

Огляд публікацій свідчить про їх переважно музикознавчий аналіз танцю навколо Золотого Тільця із фрагментарними посиланнями на його сценічне втілення, що актуалізує необхідність проведення комплексних наукових розвідок на стику історії, теології, культурології, музикознавства і балетознавства.

Мета дослідження — визначити історичну достовірність вирішення танцювальної сцени поклоніння Золотому Тільцю в опері М. Скорика «Мойсей» крізь призму відлуння язичницьких культових традицій.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати функціональне призначення танцю Золотого Тільця в язичницькій культурі стародавнього світу, окреслити його характерні ознаки;
- 2) розглянути жанр опери-ораторії притчового спрямування, виявити його специфічні риси у творі М. Скорика «Мойсей»;
- 3) проаналізувати концепт хореографічного вирішення сцени поклоніння Золотому Тільцю у львівській версії опери;
- 4) порівняти хореографічну інтерпретацію язичницької сцени в Національній опері України із львівською постановкою;
- 5) виявити ступінь переосмислення історичної достовірності вирішення танцювальної сцени у львівській та київській версіях вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження... Згадуваний у Біблії танець євреїв навколо Золотого Тільця, що був суворо засуджений Мойсеєм, став своєрідним відлунням стародавніх єгипетських святкувань на честь священного бика Апіса та асиро-вавилонських торжеств, присвячених богу Ваалу. Святий Отець Папа Римський Григорій вважав означене оргіастичне дійство євреїв сліпим наслідуванням непристойних танців ідолопоклонників-єгиптян навколо бика, який уособлював культ бога Осириса. Культ єгиптян спирався на стародавні легенди про любовні пригоди Ісиди та Осириса, тому священні ритуальні богослужіння часто-густо завершувалися шаленими, пристрасними танцями та розгнузданими дикими оргіями, яким замість екстазу були

притаманні пияцтво і розпуста. Означені танці-оргії розбещували народ, який приходив на богослужіння, та доводили його до несамовитості.

Ассиро-вавилонські релігійні відправи на честь бога Ваала майже не відрізнялися від єгипетських культових богослужінь за участі бика Апіса, оскільки обидві релігії при започаткуванні мали однаковий астральний характер. Ассиро-вавилонські релігійні святкування так само, як і єгипетські, нерідко завершувалися оргіями, в яких натовп шаленів та змішувався без адресного спокушання в загальному хаосі екзальтованих рухів. Танці-оргії на честь бога Ваала характеризувалися хтивими, сластолюбними рухами, які впливали на розпалену вином уяву юрби та слугували збуджувальним засобом для задоволення чуттєвої насолоди.

Розглянемо жанр опери-ораторії притчового спрямування з виявленням його специфічних рис у творі М. Скорика «Мойсей» задля характеристики вокального і хореографічного компонентів сцени поклоніння Золотому Тільцю. Написана на початку ХХІ століття за сприяння Папи Римського Іоанна Павла II на лібрето Богдана Стельмаха і Мирослава Скорика за однойменною поемою Івана Франка, опера синтезувала провідні ідеї поета із самоусвідомлення української нації, її прагнення до свободи та органічне поєднання традицій вітчизняної музики із сучасним композиторським стилем маестро. Твір-притча алегорично-повчального характеру поєднав у собі два музично-сценічних жанри: оперу і ораторію, притаманні для римської оперної школи першої половини ХVІІ століття. Опера-ораторія, драматургічну основу якої склали історичні, духовні сюжети, стала альтернативою гедоністичній пасторалі флорентійської школи з обов'язковими розважальними балетними дивертисментами. Саме в римській опері-ораторії (хоровій опері) відбувається диференціація рольових завдань засобів виразності, де спів уособлює душу людини, її високі помисли, духовність; а танець — спокушання особистості, надання нею переваг чуттєвим задоволенням і матеріальним потребам.

Наближеному до опери-ораторії «Мойсею» М. Скорика притаманна провідна роль хорів — безпосередніх учасників усіх етапів розвитку конфлікту

між прибічниками і супротивниками Пророка, які персоніфікують приналежність до християн і язичників. Цим специфічним рисам ораторії притаманне символічне тлумачення окремих образів з уособлення певної ідеї, статичність розгортання подій, більш тривалі й уповільнені мізансцени. Водночас друга складова означеного поліжанрового формоутворення — опера вимагає динамічної режисури, яскравої сценографії, що створюють художній образ і атмосферу вистави, характеризують персоніфіковані риси персонажів. Поєднання протилежних за своїми ознаками і темпоритмом компонентів опери і ораторії у творі М. Скорика «Мойсей» вимагає пошуку оригінальних підходів до втілення вистави постановочною групою, виконавським, допоміжним складом і технічними службами.

Проаналізуємо ступінь переосмислення сцени язичницького поклоніння Золотому Тільцю з органічним синтезом вокального і хореографічного компонентів у Львівському (2001) і Київському (2006) оперних театрах.

Львівська версія опери М. Скорика «Мойсей» була втілена постановочною групою у складі: режисера Збігнева Хшановського, хормейстера Богдана Горявенка, сценографів Михайла і Тадея Риндзаків, художниці по костюмах Оксани Зінченко, хореографа Сергія Наєнка, диригував сам композитор, пізніше — тодішній головний диригент театру Михайло Дутчак. У вокально-хореографічному вирішенні сцени поклоніння Золотому Тільцю членам постановочної групи в цілому вдалося поєднати специфічні риси опери і ораторії, що проявилися в наступних аспектах. Танцю навколо Золотого ідолу передувала хорова сцена, в якій прибічники і супротивники Мойсея сперечалися щодо правильності обрання Пророком шляху пошуку Землі Обітованної, контрастно демонструючи пластикою рухів власну думку. У цій сцені проявилось подвійне протиріччя між духовним і матеріальним вибором спочатку — на рівні хору (прибічники і супротивники Мойсея), пізніше — на рівні протиставлення високих помислів (хор прибічників) із вимогами негайного досягнення матеріального благополуччя (язичницький танець у виконанні балету, який вийшов зі складу хору супротивників). Спочатку одягнений так

само, як і хор супротивників, балет поступово знімав верхні деталі костюма. Оголоючись, танцюристи прискорювали темпоритм своїх рухів, які ставали більш зухвалими, визивними, спокушальними. Цю сцену вдало доповнювало яскраве кольорове підсвічування й мізансценічний малюнок двох протилежних груп хору, які у пластиці та міміці висловлювали своє ставлення до переростання релігійної відправи в оргію.

Треба відмітити, що сам оргіастичний компонент дійства був вирішений в академічно-стриманому стилі. Л. Кияновська (2001) пояснює таку стилістику відсутністю відвертого опису оргіастичного екстазу в першоджерелі лібрето — поемі І. Франка. Можливо, на таке хореографічне вирішення танцю-оргії вплинула і заявлена задалегідь присутність Папи Римського на виставі, що спонукало постановників частково пожертвувати історичною достовірністю заради дотримання релігійної етики. Львівська версія вистави пізніше була презентована на оперному фестивалі у Бидгощі, на сцені оперного театру Варшави, у Києві, Івано-Франківську, Дніпропетровську, Харкові, Симферополі, Севастополі. І нині вона залишається в репертуарі Львівської опери, відмітивши у 2021 році свій двадцятий ювілей.

Київська версія «Мойсея» М. Скорика (2006) була втілена на п'ять років пізніше львівської прем'єри, на сцені Національної опери України. Власну інтерпретацію твору запропонувала постановочна група у складі: режисера Анатолія Солов'яненка, хормейстера Льва Венедиктова, сценографа Марії Левитської, балетмейстера Аніко Рехвіашвілі, диригував прем'єру Іван Гамкало. Порівнюючи львівську і київську версію опери, Ю. Станішевський (2013) відмічав їх відмінність за образно-режисерським утіленням. У Києві відновили скорочення і порядок номерів авторської редакції твору, його стильові особливості. Спираючись на оперно-ораторіальний характер твору, постановники визначили масові хорові епізоди як основу всієї драматургії вистави. Задля подолання статичності розгортання подій, притаманних ораторіальний складовій твору, постановники приділили особливу увагу її поєднанню з експресією та емоційною напругою музичної драматургії,

поглибленню психологізації почуттів, настроїв, переживань героїв. Вокально-хореографічне вирішення сцени поклоніння Золотому Тільцю в цілому вписується в концептуальне поєднання специфічних ознак оперно-ораторіального жанру.

Водночас у порівнянні з пластичним малюнком вокального компонента та хореографічним контентом язичницького танцю в опері є певні невідповідності. Якщо у пластично-образній персоніфікації артистів хору, які уособлюють прибічників і супротивників Мойсея, прослідковуються ознаки драматургії в контрастах, то хореографічна складова не має чітко вираженої приналежності виконавців до того чи іншого ідейного табору. Традиційний вихід балету, вже одягненого в танцювальні костюми, ускладнює визначення їх зв'язку із табором супротивників Мойсея. Фанатично-пристрасна стилістика рухів рук, піднятих догори і спрямованих у бік Золотого ідола, часом одноманітна і не завжди збігається з розвитком музичної драматургії сцени. Стилiстичній інтерпретації танцю Золотого Тільця бракує загострення конфлікту між тілесно-оргіастичними, матеріально-спокучальними потребами супротивників Мойсея та духовними прагненнями його прибічників. Київська версія твору М. Скорика «Мойсей» протягом тривалого часу перебувала в репертуарі Національної опери України.

Спираючись на функціональне призначення і характерні ознаки танцю Золотого Тільця в язичницькій культурі стародавнього світу, враховуючи специфічні риси опери-ораторії притчового спрямування як поліжанрового формоутворення римської оперної школи першої половини XVII століття, встановлюючи їхні прояви в опері М. Скорика «Мойсей», можна визначити ступінь переосмислення історичної достовірності хореографічного вирішення сцени ідолопоклонства у львівській та київській версіях.

З точки зору мізансценічного втілення означеної теми львівська версія опери виявилася більш логічною і психологічно обґрунтованою. Вихід артистів для виконання ритуально-язичницького танцювального дійства зі складу хору — супротивників Мойсея виявився більш аргументованим як з точки зору

відповідності стародавніх синкретичних релігійних відправ, так і в психологічному аспекті.

У київській версії вирішення танцю Золотого Тільця у мізансценічному аспекті виявилось більш спрощеним, ніж у Львові, без виразної приналежності до групи супротивників Пророка та нівелювання конфлікту між двома протилежними ідейними таборами. Означена прогалина частково була компенсована пластично-мімічною рефлексією різних груп хору на процес переростання язичницького ритуалу в оргію.

Висновки.

1. Згадуваний у Біблії танець навколо Золотого Тільця був своєрідним відлунням стародавніх єгипетських культових відправ на честь священного бика Апіса та асиро-вавилонських релігійних обрядів, присвячених богу Ваалу. Характерними ознаками язичницького ритуалу поклоніння Золотому ідолу був оргіастичний, пристрасно-спокушальний танець, що збуджував розпалену вином уяву юрби, доводив її до несамовитості та аморальних вчинків.

2. У музично-сценічному творі М. Скорика «Мойсей» чітко прослідковуються специфічні риси опери-ораторії притчового спрямування, започаткованої римською оперною школою у першій половині XVII століття як альтернативи гедоністичній пасторалі флорентійської школи. Сценічне втілення твору передбачає врахування ораторіальних особливостей (провідна функція хору, символічно-узагальнене трактування подій із їх статичним уповільненим розгортанням) та оперної специфіки (динамічна режисура, яскрава сценографія, експресивна музична драматургія), пошуку їх органічного синтезу у створенні художньо-цілісної вистави.

3. Хореографічна інтерпретація танцю Золотого Тільця у львівській версії опери М. Скорика «Мойсей» характеризується більш логічним вирішенням мізансцени виходу танцюристів із складу хористів — супротивників Мойсея. Одягнений так само, як і хористи, балет поступово оголювався, перетворюючи релігійну відправу на оргію, вирішену в академічно-стриманій стилістиці.

4. Пластичне вирішення танцю ідолопоклонства в київській версії мізансценічно і логічно поступається львівському аналогу виходом балету у традиційних танцювальних костюмах, що ускладнює їх приналежність до табору ідейних супротивників Мойсея. Стилiстичній інтерпретації сцени бракує загострення конфлікту між тілесно-оргіастичними потребами супротивників та духовними прагненнями прибічників Мойсея.

5. У концептуальному баченні та хореографічному вирішенні сцена поклоніння Золотому Тільцю у львівській та київській версіях опери М. Скорика «Мойсей» відповідає творчому переосмисленню функціонального призначення та характерним ознакам стародавнього язичницького культу, пов'язаного з фетишизацією багатства і влади. Водночас для львівської версії більш притаманне логічне обґрунтування мізансцен, для київської — поглиблена психологізація і персоніфікація образів персонажів.

Перспективи подальших розвідок... Задля творчого переосмислення історично-достовірного матеріалу культового язичницького характеру у музично-театральних творах на Біблійну тематику постановникам необхідно застосовувати комплексний інтегративно-галузевий підхід із синтезуванням історичних, культурологічних, теологічних, етико-естетичних, соціально-психологічних та мистецтвознавчих засад існування певного етносу в умовах розвитку цивілізаційних процесів. Взаємопроникнення і взаємодія різних галузей знань у сценічному прочитанні поліжанрових творів притчового спрямування вимагає подальших ґрунтовних досліджень із застосуванням сучасних надбань науки і мистецької практики.

Список використаної літератури і джерел

1. Берегова, О., 2010. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник*, 89, сс.190–215.
2. Берегова, О., 2006. Опера М. Скорика «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення. *Мистецтвознавчі записки*, 9, сс.135–144.
3. Дерев'янченко, О. О. та Овчиннікова, Г. А., 2012. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. *Музичне мистецтво*, 12, сс.164–174.
4. Кияновська, Л., 2001. «Мойсей» на порозі нового століття. *Музика*, 6(329), сс.14–15.
5. Куришев, Є., 2002. «Мойсей» М. Скорика: віра та зневіра. *Музика*, 1–2 (330–331), сс.14–15.

6. Летичевська, О. 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
7. Станішевський, Ю. О., 2012. *Національна опера України 2001–2011*. Київ: Музична Україна.
8. Туркевич, В., 2006. Мойсей – особистість понад простором і часом. *KIT*, 1(9), с.5.

References

1. Berehova, O., 2010. Ukrainiska opera pochatku tretoho tysiacholittia yak dzerkalo suchasnoi muzychnoi komunikatsii [Ukrainian opera of the beginning of the third millennium as a mirror of modern musical communication]. *Naukovyi visnyk*, 89, pp.190–215.
2. Berehova, O., 2006. Opera M. Skoryka "Moisei" u konteksti suchasnoho ukrainskoho kulturotvorennia [M. Skoryk's opera "Moses" in the context of modern Ukrainian cultural creation]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 9, pp.135–144.
3. Derevianchenko, O. O. and Ovchynnikova, H. A., 2012. Opera "Moisei" M. Skoryka v konteksti natsionalnykh ta zakhidnoieuropeyskykh tradytsii [Opera "Moses" by M. Skoryk in the context of national and Western European traditions]. *Muzychne mystetstvo*, 12, pp.164–174.
4. Kyianovska, L., 2001. "Moisei" na porozi novoho stolittia ["Moses" on the threshold of a new century]. *Muzyka*, 6(329), pp.14–15.
5. Kuryshchuk, Ye., 2002. "Moisei" M. Skoryka: vira ta znevira ["Moses" by M. Skoryk: faith and despair]. *Muzyka*, 1–2 (330–331), pp.14–15.
6. Letychevska, O. 2018. *Khorove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. M. Venedyktova* [Choral performance in an opera performance: the work of L. M. Venediktov]. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NAN Ukrainy.
7. Stanishevskiy, Yu. O., 2012. *Natsionalna opera Ukrainy 2001–2011* [National Opera of Ukraine 2001–2011]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
8. Turkevych, V., 2006. Moisei – osobystist ponad prostorum i chasom [Moses is a person beyond space and time]. *KIT*, 1(9), p.5.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

Honored Artist of Ukraine, Professor,

Professor of the Department of Opera Training and Music Direction

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

ANATOLY KOCHERGA

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

People's Artist of Ukraine, Associate Professor

of the Department of Chamber Singing

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

kotschergaa@gmail.com

STAGE CONCEPT OF THE GOLDEN CALF DANCE

IN MYROSLAV SKORYK OPERA "MOSES"

The authors of the article considered the peculiarities of the stage interpretation of the vocal-choreographic component in Myroslav Skoryk's opera "Moses", namely the scene of worship before the Golden Calf. Two productions of this opera, which took place in Kyiv and Lviv, were analyzed. The relevance of this plot is due to the appeal to works of a parable direction in the fateful period for mankind, times when one has to choose one's own path on the basis of the spiritual treasury of Christianity - the Bible. The essence of the dance before the Golden Calf is a kind of echo of ancient Egyptian honors performed before the sacred Apis bull and Assyro-Babylonian religious rites dedicated to the god Baal. The characteristic signs of the pagan ritual of worshipping the Golden Idol, their manifestation in an orgiastic, passionately seductive dance with the excitement of the wine-fueled imagination of the crowd, driving it to frenzy and immoral acts, are proven. In order to create an artistic and holistic performance, it is necessary to synthesize oratorical features (the leading function of the choir, symbolic-generalized interpretations of events with their static-slow-motion unfolding) with operatic specifics (dynamic directing, bright scenography, expressive musical dramaturgy). The article notes the logic of the dance mise-en-scène with the ballet appearance from the choristers who are opponents of Moses, the ballet dancers gradually shed their clothes, and the audience watches the transformation of a religious ceremony into an orgy in the Lviv opera version. The Lviv version differs from the Kyiv version in that the latter has an interpretation of the idolatry scene with a weakly expressed conflict between the two ideological camps due to a simplified mise-en-scène of introducing the ballet into the dance action without delineating its affiliation with Moses' opponents. The conformity of the stage solution of the dance of the Golden Calf in the Lviv and Kyiv versions of the opera to the creatively reinterpreted ancient pagan cult of fetishization of wealth and power is proven. Attention is focused on the logic of mise-en-scène in the Lviv version of the play, and on the psychologization and personification of the characters' images in the Kyiv version. The need for complex integrated studies of the use of ancient cult rituals in opera performances with the synthesis of historical, cultural, theological, ethical-aesthetic, socio-psychological, art-based foundations of the existence of a certain ethnic group in the conditions of the development of civilizational processes is predicted.

Key words: Myroslav Skoryk, the opera "Moses", opera-oratorio, parable, pagan cults, dance of the Golden Bull, Lviv and Kyiv versions of the play.

Стаття надійшла до редакції 09.05.2023 р.