

УДК 782.1:78.071.1Глюк+82-343(38)792.02:792.054(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304974

ЛАРИСА ЛЕВАНОВА

ORCID iD: 0009-0005-6685-744X

заслужена діячка мистецтв України, головна режисерка Оперної студії,
викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
levanova_lv@ukr.net

СЦЕНІЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ОПЕРИ Х. В. ГЛЮКА «ОРФЕЙ І ЄВРІДІКА» В УМОВАХ ОПЕРНОЇ СТУДІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Розглянуто феномен немеркнучої популярності давньогрецького міфу про Орфея і Еврідіку як уособлення вічного кохання та безмежної відданості. Схарактеризовано звернення митців різних історичних епох до нетлінного сюжету з інтерпретацією прекрасного й трагічного кохання у ліричній поезії, драматургії, живописі, скульптурі, музиці, театрі. Обґрунтовано вибір реформаторської опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» як класичного зразку для сценічного втілення в умовах навчального музично-театрального комплексу — Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виявлено основоположні принципи оперної реформи композитора, більшість яких була втілена в «Орфеї і Еврідіці». Установлено технологічні можливості і творчий потенціал Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського як унікального експериментального майданчика, де у співпраці з митцями набуває професійної майстерності талановита студентська молодь: співаки, артисти оркестру, диригенти, хормейстери, режисери музичного театру. Змодельовано концептуальне бачення вистави із відображенням вокально-інструментальної, режисерсько-сценографічної, пластично-хореографічної компонент у контексті розвитку сюжетної лінії. Спроектовано алгоритм поетапних дій в реалізації спектаклю: формування постановочної трупи з узгодженням єдиного концептуального бачення твору, підбір виконавського складу із визначенням рольових завдань, організація постановочно-репетиційного процесу та випуск вистави. Доведено втілення більшості реформаторських принципів композитора в опері із визначенням концептуальних підходів до вирішення арій/ансамблів, масових хорових і балетних сцен завдяки режисерському аналізу твору. Зроблено корективи до композиційної побудови твору (замість трьох дій — дві) з купюрами деяких балетних номерів при збереженні оригінальних вокальних партій у контексті режисерського задуму вистави з урахуванням потенціалу Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського. Аргументовано якісне набуття професійних компетентностей завдяки співпраці талановитої студентської молоді з митцями під час реалізації вистави і презентації її на глядача. Спрогнозовано подальші наукові розвідки, обумовлені необхідністю застосування в музичному театрі інноваційних технологій, сучасних досягнень мистецької науки і практики.

Ключові слова: грецький міф у мистецтві, оперна реформа Х. В. Глюка, опера «Орфей і Еврідіка», сценічне прочитання/інтерпретація твору, потенціал Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Постановка проблеми... В екстремальних умовах сьогодення, коли людство вчергове зазнає тяжких випробувань, спокус і перепон, знову набуває актуальності звернення до міфологічної, біблійної, притчової тематики у творах мистецтва, де головні герої проявляють чесноти всупереч життєвим обставинам. Одним із таких всесвітньо відомих творів, чия історія символізує вічне кохання та безмежну відданість, став давньогрецький міф про Орфея і Еврідіку. Трагічна оповідь про двох закоханих у цілісно-завершеному вигляді постала в «Метаморфозах» давньоримського поета Публія Овідія Назона. Митці різних історичних епох зверталися до нетлінного сюжету, аби у власних творах інтерпретувати силу любові, яка, попри випробування, перемагає смерть.

Сюжет про прекрасне й водночас трагічне кохання Орфея і Еврідіки найбільш піднесено і натхненно оспіваний у ліричній поезії Валерія Брюсова, Поля Валері, Віктора Гюго, Рене Марія Рільке, Володимира Соловйова, Марини Цвєтаєвої та інших; оригінальне трактування міфу знайдено драматургами Генріхом Ібсеном і Теннесі Уільямсом.

В образотворчому мистецтві античний міф про Орфея і Еврідіку набув яскравих художніх утілень у полотнах визначних живописців: Нікколо дель Аббате, Яна Брейгеля Старшого, Джованні Белліні, Джона Ватерхауса, Тіціана Вечелліо, Гюстава Доре, Альбрехта Дюрера, Каміля Коро, Христіана Кратценштейна, Фредеріка Лейтона, Франсуа Перье, Ніколя Пуссена, Пітера Пауля Рубенса, Якопо дель Салайо, Якопо Тинторетто та ін.. Фрагменти сюжетів означеного міфу зображені в мозаїках, фресках, на стародавніх амфорах, вазах, декоративних виробах тощо. За мотивами античної історії про кохання Орфея і Еврідіки створені скульптури Рауля Верле, Антоніо Канова, Ольги Мар'яновської, Огюста Родена та ін.

Різновекторні модифікації давньогрецького міфу вирішені у пасторальній драмі Анджело Поліціано; в операх Якопо Пері, Клаудіо Монтеверді, Луїджі Россі, Христофа Віллібальда Глюка, Йозефа Гайдна, Ернеста Кшенека; у симфонічній поемі Ференца Ліста; в опереті Жака Оффенбаха; в балеті Ігоря

Стравінського; в рок/зонг-опері Олександра Журбіна. Сценічні прочитання стародавньої легенди були здійснені у форматах оперної вистави, опері-балеті, хореографічній кантаті, танц-, рок-, зонг-, теле-, мультимедійній опері в контексті художньої реконструкції, традиційному класичному й модерновому трактуваннях.

І нині поетичні образи Орфея і Еврідіки привертають до себе увагу митців, мистецтвознавців, наших сучасників із бажанням доторкнутися до цього великого, чистого, відданого кохання, що актуалізує обрану проблематику. Із всього багатоманіття творів вбачається за доцільне спрямувати увагу на дослідження реформаторської опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» як класичного зразку для сценічного прочитання в навчальному театрі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Міфологічне підґрунтя музично-театральних утілень теми Орфея і Еврідіки відображене в лібрето Х. В. Глюка (1985), у монографії М. Черкашиної-Губаренко (2015), у статтях О. Касьянкової (2013, 2023).

Режисерське бачення сценічної реалізації оперного твору розглянуто М. Нестьєвою (2012), С. Шутьком (2010), П. Ільченком (2020), М. Кондратьєвою (2010). Співпраця режисера й диригента у формуванні єдиного концептуального вирішення оперної вистави окреслена П. Походзеєм (2017), А. Солов'яненком (2009). Роль диригента в комунікативній системі створення художньо-цілісного спектаклю визначена В. Панасюком (2011).

Сценографічний аспект у вирішенні пластично-просторового компоненту вистави проаналізований А. Алішер (2021), О. Ковальчук (2019), В. Пацуновим (2018), С. Шутьком (2022), співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук, Ю. Чубуковою (2019).

Утілення цілісного вокально-сценічного образу героїні у світлі реформаторських поглядів Х. В. Глюка з'ясоване Є. Колесник (2021). Інтерпретаційні підходи в роботі над масовими хоровими сценами, їх

театралізації в комунікативній системі «режисер — диригент — актор» класифіковані Н. Михайловою (2010, 2011) та Ю. Мостовою (2003).

Технологічні можливості й творчий потенціал Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у сценічних утіленнях музично-театральних вистав виявлені В. Рожком (2010, 2018), П. Походзеєм (2017), О. Касьяною (2014).

Огляд означених публікацій дозволяє констатувати необхідність проведення комплексних наукових розвідок обраної проблематики.

Мета дослідження — визначити режисерський концепт сценічного прочитання опери Х. В. Глюка «Орфей і Еврідіка» крізь призму технологічних і творчих можливостей Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського як навчального музично-театрального комплексу.

Завдання дослідження:

1) здійснити режисерський аналіз оперного твору в контексті реформаторського бачення Х. В. Глюка;

2) розробити концепцію режисерського задуму музично-театральної вистави із врахуванням потенціалу Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

3) окреслити алгоритм утілення художньо-цілісного спектаклю в умовах взаємодії постановочної групи, виконавського складу, театральних цехів і технічних служб з урахуванням його презентації глядачеві.

Виклад основного матеріалу дослідження... 7 липня 2024 року відзначатиметься 310 років від дня народження Хрістофа Віллібальда Глюка. Творчість композитора важко переоцінити в історії світової музичної культури. Вона є прикладом досконалого прояву естетики класицизму, про що свідчить її позачасова актуальність і затребуваність у глядача різних країн і епох. Кращі опери Х. В. Глюка донині посідають почесне місце в оперному репертуарі, його музика підкорює слухачів та глядачів своєю витонченістю і виразністю. Завдяки оперній реформі композитор визначив вектор подальшого розвитку європейського музично-театрального мистецтва, здійснив вагомий вплив на

творчість таких музичних геніїв як Людвиг ван Бетховен, Гектор Берліоз, Ріхард Вагнер. Глюк заклав підґрунтя оперної драматургії і впродовж чверті століття створив п'ять реформаторських шедеврів, кожен із яких неповторний за художнім утіленням задуму композитора.

Оперна реформа Х. В. Глюка є своєрідним переосмисленням жанру у XVIII столітті. Метою реформи стала докорінна видозміна традиційної для *opera seria* структури, що полягала в послідовному чергуванні арій *da capo* і «сухих» речитативів у супроводі клавесину. Передмова до партитури опери «Альцеста» містить у собі основні принципи реформи Х. В. Глюка. Опера — мистецтво, пройняте ідеями простоти, правди та природності. Тому лібрето як основа опери має бути зрозумілим за сюжетом, що послідовно розвивається. Єдність музики і драматичної дії є підґрунтям для створення художньо-цілісної вистави. Композитору слід відмовитися від номерів, якщо вони не розкривають музичну драматургію твору та сповільнюють розвиток дії. Арія не має бути концертним номером, адже вона характеризує душевний стан героїв, їх переживання, обґрунтовує логіку вчинків і намірів. Речитативи мають пояснювати дію, стати своєрідним поштовхом для розвитку сюжетної лінії та пов'язувати арії. Спираючись на традиції акомпанованого речитативу, Х. В. Глюк створює його мелодизований аналог, за формою наближуючи до арії. Ємність фабули, оптимальна кількість персонажів викристалізували дієвість сюжету, що вимагало дотичності вирішення масових сцен — хорових і балетних. Арії, речитативи, хори та балетні номери мають об'єднуватися в єдину художньо-композиційну компоненту, яка підпорядковується наскрізній дії твору та поступово розвивається.

Увертюра має узагальнювати основну ідею твору та налаштовувати глядачів на атмосферу вистави. Шляхом переосмислення ідейно-тематичних засад жанру композитору вдалося закласти глибокий моральний зміст опери із розкриттям справжніх людських почуттів. Так, наприклад, в «Іфігенії в Авліді» висвітлено тему особистої жертвності заради суспільного благополуччя; в «Альцесті» — задля коханої, а в «Орфеї і Еврідіці» — в ім'я любові.

Більшість означених реформаторських принципів було втілено в опері «Орфей і Еврідіка». Її увертюра не має лейтмотивів, індивідуальних музичних характеристик, але ніби передбачає щасливий фінал. Заради динамічного розвитку дії лібрето не містить зайвих сюжетних ліній, не пов'язаних із музичною драматургією твору. За Х. В. Глюком історія включає лише три головні дійові особи: Орфея, Еврідіку та Амура. Партія Орфея характеризується вокальною виразністю, Еврідіки — витонченістю; образ Амура є втіленням романтичних ідеалів та безумовної віри в кохання. Музичні номери опери не є самостійними «концертними номерами», вони чітко визначають емоційний стан героїв, їх почуття та утворюють єдність наскрізної дії. У музичній драматургії опери можна простежити тональні арки арій Орфея та фіналу твору.

Для практики студентів в якості навчального музичного матеріалу художнім керівництвом Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського було прийнято рішення включити до поточного репертуару театрального сезону 2009-2010 років оперу Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» за редакцією Г. Берліоза (1859). Постановку вистави доручили молодій випускниці кафедри оперної підготовки та музичної режисури, а нині — головному режисеру Оперної студії та викладачу кафедри Ларисі Левановій — автору цього дослідження.

Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського є своєрідним унікальним експериментальним майданчиком, де навчаються, удосконалюють свою професійну майстерність та практикуються майбутні співаки, артисти оркестру, диригенти, хормейстери, режисери музичного театру. Її тогочасний репертуар включав понад 20 оперних вистав зарубіжної і вітчизняної класики, утілення творів сучасних композиторів, експериментальні роботи молодих режисерів кафедри оперної підготовки та музичної режисури.

Враховуючи першочергове призначення студії як навчального оперного театру, постановниками було прийнято рішення переопрацювати композиційну

побудову твору та зробити із трьох дій дві. Деякі балетні номери зазнали купюр, однак усі вокальні партії були презентовані у їх оригінальному вигляді.

За задумом композитора, партію Орфея виконує меццо-сопрано. Примітно, що третя редакція містить доволі технічну арію, дописану самим Берліозом у стилі Глюка, як і фінальний хор за участі солістів. Першою виконавицею цієї партії в Оперній студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського стала Мирослава Гаврилюк — випускниця академії, а нині солістка Кошицького державного театру (Словаччина).

Відповідно до художнього задуму постановниками було переосмислено композиційну побудову вистави та зосереджено увагу на ключових моментах розвитку сценічної дії.

Перша дія. *Перша картина.* Хор і речитативи Орфея. Танець-пантоміма. Орфей втратив Еврідіку. Нещастя вже відбулося. Її оплакують. Музика насичена інтонаціями зітхань хору та характерною для жалю і скорботи пластикою пантоміми. Чотири дівчини в масках втішають Орфея, перебуваючи біля входу до гробниці з алюзією на головну Маску, яка є дієвим символом вистави.

За участі балету і хору відбувається ритуал приношення квітів дівчатами на прохання Орфея. До них згодом приєднуються плакальниці, які страждають і переживають разом із Орфеєм, поки не попросив їх піти. Він тричі виконує арію з речитативами, однак її супровід щоразу змінюється. Орфей звертається до богів із проханням або повернути кохану, або забрати його в інший світ. На звернення з'являється посланець богів — Амур, який передає їх волю та проголошує умови повернення Еврідіки. У фіналі першої картини головний герой приймає рішення врятувати та повернути кохану.

Друга картина. Аїд. Дія розпочинається танцем фурій, завдання яких — збентежити та заплутати Орфея. Але його прекрасний спів зачаровує фурій та змушує їх змінити гнів на милість. Арії Орфея і хор. Другий танець фурій.

Друга дія. Сцена в Єлісейських полях. Тема флейти провіщує появу Еврідіки, яку зустрічають блаженні тіні у виконанні чотирьох пар балету

такількох пар хору. Оточуючі її світло й блаженство відволікають дівчину від думок про Орфея. Арія Еввідіки супроводжується хором, танцем чоловіків, а після — жінок. Її смуток зникає. По завершенню арії чоловіки залишають сцену, а дівчата переходять на станки. Так з'являється алея грецьких скульптур. Поява Орфея ознаменована його арією, під час якої він по черзі наближається до кожної жіночої скульптури у пошуку Еввідіки. Фігури поступово оживають, тим самим змінюють малюнок сцени. Орфей благає світлі тіні повернути йому Еввідіку, після чого відбувається ритуал її появи та повернення.

Річка Стікс. Річка смерті та річка кохання уособлена виходом дівчат на сцену, які тримають у руках полотно — «річку». Чоловіки виводять Еввідіку, огорнуту шаликом, після чого слідує ритуальний танець «Сіртакі» із поверненням героїні до життя. Дію продовжує танець блаженних тіней, які поєднують краями шалика руки закоханих. Тіні зникають, а за ним слідує дует Орфея та Еввідіки.

У кожного персонажа в голові вирують різні думки, які вони намагаються відігнати від себе. Боги надали можливість Орфею врятувати Еввідіку та забрати її з собою, але за однієї умови: під маскою мовчання йому заборонено поглянути на неї, інакше — втратить її назавжди.

Речитатив Еввідіки і поява балету, що уособлює «темні думки» героїв. Думки Орфея постійно підштовхують його оглянутися, чи слідує за ним кохана. Збентежена ймовірною байдужістю коханого Еввідіка просить Орфея подивитися на неї, інакше вона залишиться назавжди в царстві темряви. Думки підштовхують Орфея здійснити її прохання. Щойно герой обернувся, та невидима нитка — шалик, що пов'язував закоханих, рветься. Героїня помирає, а їхні думки перетворюються на злих тіней, які забирають Еввідіку. Після втрати коханої Орфей у розпачі і горі співає свою завершальну арію, в якій відчувається особистісна трагедія і психологічний злам героя. Але фінал опери — ідилічний. Боги змилювалися над героєм та через посланця-Амура повернули йому Еввідіку. Любовний Терцет. Поява жінок із квітами. Танець радості й надії. Звучить ода кохання та мистецтву.

Як навчальна модель професійного оперного театру студія академії має повноцінну виробничу інфраструктуру з виробничими цехами та допоміжними технічними підрозділами, які забезпечують реалізацію вистави від художнього задуму до випуску. До роботи над спектаклем були залучені наступні учасники та структурні компоненти:

- команда постановників у складі режисера, асистентів та помічників режисера, диригента, художника, хормейстера, балетмейстера, викладачів з вокалу, концертмейстерів;

- виконавський склад під керівництвом завідувача оперною трупю — солісти, оркестр, хор, балет, міманс;

- працівники цехів під орудою завідувача художньо-постановочною частиною — художньо-декораційного, бутафорського, реквізиторського, гримерного, пошивочного, взуттєвого, костюмерного, освітлювального, столярного, машинно-декораційного.

Після прослуховування солістів, артистів-вокалістів наказом Оперної студії було призначено постановочну групу та три склади виконавців на прем'єру з окресленням їм рольових завдань. Концертмейстери студії, закріплені за студентами та солістами, вивчили музичний матеріал і партії виконавців були прийняті диригентом та/або диригентом-постановником. Наступний етап — робота режисера зі співаками над мізансценами із паралельними співанки під орудою диригента та окремі коректурні репетиції з оркестром. Після них було узгоджено графік оркестрових репетицій. У процесі роботи над виставою режисер працював із цехами, контролював усі творчі та виробничі етапи. Обов'язковою була робота вокалістів із коучем мов. Оскільки навчальний план передбачає заняття з італійської мови, яку студенти опановували протягом декількох років, то французька мова «Орфея і Еврідіки» виявилася для них складною та потребувала додаткових зусиль й індивідуальних уроків.

Разом із диригентом-постановником вистави В. Сіренко було проведено низку творчих зустрічей і бесід стосовно музичного втілення та режисерського

задуму вистави. Для створення стереоефекту у залі до постановки був залучений студентський хор (художній керівник та головний диригент Є. Савчук, хормейстер — О. Нікітюк) та хор Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (головний хормейстер Д. Кравченко). На сцені учасниками були артисти хору студії, у залі — студентський хор. Частина хору була розташована у ложах, біля сцени. Артисти студентського хору були в масках. Згідно з музичною партитурою була розроблена й пластична компонента. На мізансценічних репетиціях із балетмейстером-постановником вистави (В. Вітковським) була опрацьована пластика зі студентами. Окрім підсилення хорового звучання, студентському хору була відведена роль коментатора подій. Вони співчували Орфею, закликали його до боротьби, підтримували героїв та раділи разом із ними, коли усі випробування залишилися позаду.

Друга частина студентського хору була розташована у глядацькій залі на третьому ярусі та підсилювала звучання хору фурій і демонів (друга картина першої дії) та фіналу другої дії (ода кохання). Оркестр не виконував коментуючу функцію, а своєрідно уособлював друге «я» Орфея. Звідси — психологічна драма й наскрізний характер. Флейта відображала сферу елегійної скорботи, а інші дерев'яно-духові інструменти — людські почуття: гобої — супутники відчаю, болю та трагедії; валторни — провісники підземного царства; мідні — божественні сили.

Важливу роль у сценічній драматургії відіграли знайдені символи з уособленням мотивів відродження життя та переходу смерті у життя. А лейтмотивом цієї «музично-пластичної симфонії» стала надія на відродження. Головним завданням, що постало перед виконавцями, була необхідність проживати музику у русі. На мізансценічних репетиціях із солістами та артистами балету працювали над технікою дихання під час дії та шукали пластичну форму для створення цілісних вокально-сценічних образів.

Хор — хода життя та смерті. Масові сцени вирішені у формі «ритуалу», такими стали: поховання Еврідіки, її повернення Орфею, обрядові дійства

світлих тіней, темних демонів та фурій, ода коханню. Маски на сцені теж символ. Уперше глядач бачить маски на обличчях артистів студентського хору. Під час увертюри на закритій завісі артисти хору вже пластично «коментують» атмосферу дійства. Головна Маска на сцені уособлює вхід до гробниці Еввідіки, а пізніше — до Аїду. Згодом Амур дарує маску Орфею, аби він гідно пройшов випробування. «Під маскою мовчання» Орфей має вивести Еввідіку із темного царства, і єдиний спосіб до неї наблизитись — відвернутися від неї. У другій дії Орфей з'являється на сцені в масці, але одягнена вона на потилицю. Еввідіка не бачить обличчя Орфея, тільки маску «мовчання». У другій дії вона служить переходу із царства Аїда до царства світлих тіней, а потім — на землю.

Завдяки молодим виконавцям вистава була вирішена в історичному достовірному контексті, де молодь утілювала справжнє кохання із притаманними їй віку емоційними переживаннями у пластиці. Залучення студентів інших факультетів стало своєрідним досвідом для усіх учасників вистави та мистецької практики в умовах навчального театру.

Слід зауважити, що до вистави були залучені випускники-диригенти. Студенти кафедри оперної підготовки та музичної режисури отримали необхідні навички роботи зі світловою партитурою, хором, масовими сценами, вчилися працювати із солістами — професійними виконавцями та студентами під час мізансценічних репетицій.

Після п'ятнадцяти років сценічного життя вистави, як і в будь-якому театрі, виникає потреба в її оновленні відповідно до сучасних можливостей мистецької науки і практики. Особливої уваги потребують відновлення декорації і костюми як важливої візуальної компоненти художнього образу видовища. Останнім часом до сценографічного оформлення спектаклів стали залучатися інноваційні арт-технології, які значно розширюють художню палітру прийомів і засобів для пошуку оригінальних режисерських рішень. Їх застосування в оновленій версії «Орфея і Еввідіки» в умовах Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського сприятиме

підвищенню рівня та універсалізму підготовки молодих виконавців і постановників, відповідатиме запитам сучасного глядача.

Висновки.

1. Режисерський аналіз опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» дозволив констатувати втілення у ньому більшості реформаторських принципів композитора, окреслити концептуальні підходи до вирішення арій/ансамблів, масових хорових і балетних сцен.

2. Режисерський задум музично-театральної вистави з урахуванням потенціалу Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського вніс корективи до композиційної побудови твору, зробивши із трьох дій дві з купюрами деяких балетних номерів при збереженні цілісності вокальних партій.

3. Під час утілення вистави були задіяні як професійні виконавці, так і студенти різних спеціальностей, які мали змогу набувати фахових компетентностей у співпраці з митцями. Розміщення артистів хору в традиційній (на сцені) та нетрадиційній (в ложах біля сцени та на третьому ярусі глядацької зали) локаціях створювало своєрідний стереоефект звучання. Органічна взаємодія постановочної групи, виконавського складу, театральних цехів і технічних служб дозволило створити художньо-цілісну виставу, яка й донині перебуває в поточному репертуарі Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Перспективи подальших розвідок... Інтенсивний розвиток музичного театру початку XXI століття спонукає до врахування естетичних потреб і запитів глядача доби інформаційного суспільства. Застосування у втіленні оперних вистав інноваційних арт-технологій, досягнень цифрового театру, мистецької науки і практики вимагає проведення подальших досліджень у сценічному прочитанні давньогрецького міфу задля поглиблення драматургії твору, емоційного впливу на глядача, формування у нього позачасових ціннісних орієнтирів, закладених в історії кохання Орфея і Еврідіки.

Список використаної літератури і джерел

1. Алішер, А. В., 2021. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.170–175.
2. Глюк, Х., 1985. *Орфей і Еврідіка*. [Опера на 2 дії. Лібрето А. Кальцабіджі за античним міфом. Переклад з італійської Б. Тена] (Київ: Академічний театр опери і балету ім. Т. Г. Шевченка).
3. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.
4. Касьянова, О. В., 2013. Міф про Орфея та Еврідіку в хореографічних інтерпретаціях музичного театру. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(10), сс.100–106.
5. Касьянова, О. В., 2014. Хореографічні інтерпретації репертуару в Оперній студії. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(22), сс.95–100.
6. Касьянова, О. В., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
7. Ковальчук, О. В., 2021. *Сценографічна практика у просторі ХХ століття і київські реалії*. Київ: Фенікс.
8. Колесник, Є., 2021. Інтерпретація образу головної героїні опери Хрістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді». *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.146–159.
9. Кондратьєва, М., 2010. Мізансцена як засіб втілення режисерського бачення. *Сучасне мистецтво*, 7, сс.111–114.
10. Михайлова, Н. М., 2010. Творчість і співтворчість у комунікативній системі режисер – хормейстер – актор. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2(7), сс.91–95.
11. Михайлова, Н. М., 2011. *Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ – початку ХХІ століття)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
12. Мостова, Ю. В., 2003. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківська державна академія культури.
13. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – односторонці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(16), сс.11–16.
14. Панасюк, В. Ю., 2011. Специфіка функціонування диригента в системі комунікацій оперного спектаклю. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(12), сс.96–101.
15. Пацунов, В., 2018. Сценографія як потужний інструмент створення сценічних метафор. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, 36, сс.374–382.
16. Походзей, П. І., 2017. Синтез диригентсько-режисерської інтерпретації у втіленні оперного спектаклю (на прикладі Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.173–178.
17. Рожок, В., 2010. Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського: сторінки історії і сучасність. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 89, сс.21–46.
18. Рожок, В., 2018. Оперна студія Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського: історія, сучасність, погляд у майбутнє. *Музика*, 3, сс.15–23.
19. Солов'яненко, А., 2009. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.73–77.

20. Черкашина-Губаренко, М., 2015. Опера і грецький міф, міф та історія на оперній сцені. У кн.: М. Черкашина-Губаренко, ред. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта, сс.26–29.

21. Шутько, С., 2021. Сучасна музична режисура новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.203–216.

22. Шутько, С., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу вистави. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3–4(52–53), сс.212–224.

23. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські іновачії у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 1(2), сс.52–72.

References

1. Alisher, A. V., 2021. Mystetstvoznavcha dynamika teatralnoi stsenohrafiï [Artistic dynamics of theater scenography]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.170–175.

2. Gluk, H., 1985. *Orpheus and Eurydice*. [Opera in 2 acts. Libretto by A. Calzabigi based on an ancient myth. Translated from the Italian by B. Tena] (Kyiv: Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater).

3. Ilchenko, P. I., 2020. Rezhyserskyi zadum opernoi vystavy kriz pryzmu suchasnoi teatralnoi estetyky [The director's idea of an opera performance through the prism of modern theater aesthetics]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.45–57.

4. Kasianova, O. V., 2013. Mif pro Orfeia ta Evridiku v khoreorafichnykh interpretatsiïakh muzychnoho teatru [The myth of Orpheus and Eurydice in choreographic interpretations of musical theater]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(10), pp.100–106.

5. Kasianova, O. V., 2014. Khoreorafichni interpretatsii repertuaru v Opernii studii [Choreographic interpretations of the repertoire at the Opera Studio]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1(22), pp.95–100.

6. Kasianova, O. V., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 1(58), pp.112–128.

7. Kovalchuk, O. V., 2021. *Stsenorafichna praktyka u prostori XX stolittia i kyivski realii* [Scenographic practice in the space of the 20th century and Kyiv realities]. Kyiv: Feniks.

8. Kolesnyk, Ye., 2021. Interpretatsiïa obrazu holovnoi heroini opery Khristofa Villibalda Hliuka "Ifiheniia v Tavrydi" [Interpretation of the image of the main character of the opera "Iphigenia in Tauride" by Christoph Willibald Gluck]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.146–159.

9. Kondrateva, M., 2010. Mizanstsena yak zasib vtivlennia rezhyserskoho bachennia [Mise-en-scene as a means of realizing the director's vision]. *Suchasne mystetstvo*, 7, pp.111–114.

10. Mykhailova, N. M., 2010. Tvorchist i spivtvorchist u komunikativnii systemi rezhyser – khormeister – aktor [Creativity and co-creation in the director – choirmaster – actor communicative system]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2(7), pp.91–95.

11. Mykhailova, N. M., 2011. *Transformation of the role function of the choir in a musical performance (on the example of theatrical practice of the last third of the 20th - beginning of the 21st century)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevskyi Kharkiv National University of Arts.

12. Mostova, Yu. V., 2003. *Theatricalization of choral works as a method of artistic interpretation*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv State Academy of Culture.

13. Nestieva, M. I., 2012. Rezhysyer i kompozytor – odnodumtsi chy suprotyvnyky? [Are the director and the composer like-minded or adversaries?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(16), pp.11–16.
14. Panasiuk, V. Yu., 2011. Spetsyfyka funktsionuvannya dyryhenta v systemi komunikatsii opernoho spektakliu [The specifics of the conductor's functioning in the communication system of an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3(12), pp.96–101.
15. Patsunov, V., 2018. Stsenohrafiia yak potuzhnyi instrument stvorennia stsenichnykh metafor [Scenography as a powerful tool for creating stage metaphors]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv*, 36, pp.374–382.
16. Pokhodzei, P. I., 2017. Syntez dyryhentsko-rezhyserskoi interpretatsii u vtilenni opernoho spektakliu (na prykladi Opernoi studii NMAU im. P. I. Chaikovskoho) [Synthesis of conducting and directorial interpretation in the embodiment of an opera performance (on the example of the Opera Studio of P. I. Tchaikovsky UNTAM)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.173–178.
17. Rozhok, V., 2010. Opera studii NMAU im. P. I. Chaikovskoho: storinky istorii i suchasnist [The Opera Studio of P. I. Tchaikovsky UNTAM: pages of history and modernity]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 89, pp.21–46.
18. Rozhok, V., 2018. Opera studii Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: istoriia, suchasnist, pohliad u maibutnie [The Opera Studio of P. I. Tchaikovsky UNTAM: history, modernity, look into the future]. *Muzyka*, 3, pp.15–23.
19. Solovianenko, A., 2009. Vzaiemodiia rezhysera y dyryhenta u protsesi vyrishennia opernoi vystavy [Interaction of director and conductor in the process of solving an opera performance]. *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.73–77.
20. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. Opera i hretskyi mif, mif ta istoriia na opernii stseni. In: M. Cherkashyna-Hubarenko, ed. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostorii* [Opera theater in changing space and time]. Kharkiv: Akta, pp.26–29.
21. Shutko, S., 2021. Suchasna muzychna rezhysura novatorstvo chy avantiuryzm? [Is modern music direction innovation or adventurism?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.203–216.
22. Shutko, S., 2022. Rol teatralnogo kostiuma u stvorenni khudozhnogo obrazu vystavy [The role of theatrical costume in creating an artistic image of a performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 3–4(52–53), pp.212–224.
23. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski inovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directing innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 1(2), pp.52–72.

LARISA LEVANOVA

ORCID iD: 0009-0005-6685-744X

*Honored Art Worker of Ukraine, Chief Director of Opera Studio,
Lecturer at the Department of Opera Training and Music Direction
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
levanova_lv@ukr.net*

STAGE READING OF CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK'S OPERA "ORPHEUS AND EURYDICE" IN THE CONDITIONS OF AN OPERA

**STUDIO OF THE P. I. TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF
UKRAINE**

The phenomenon of enduring popularity of the ancient Greek myth about Orpheus and Eurydice is considered as the personification of eternal love and boundless devotion. Artists of different historical eras turned to the imperishable plot with the interpretation of beautiful and tragic love in lyrical poetry, drama, painting, sculpture, music, theater. It was the choice of the reformist opera by H.V. Glyuk's "Orpheus and Eurydice" is presented as a classic example for a stage performance in the conditions of an educational music and theater complex — the Opera Studio. The fundamental principles of the composer's operatic reform, most of which were embodied in "Orpheus and Eurydice", became the subject of research. Thanks to the technological capabilities and creative potential of the Opera Studio, which is a unique experimental platform where talented student youth acquire professional skills in cooperation with artists: singers, orchestra artists, conductors, choirmasters, musical theater directors, this production became possible. The author created a model of the conceptual vision of the performance with a reflection of the vocal-instrumental, directing-scenographic, plastic-choreographic component in the context of the development of the storyline. An algorithm of step-by-step actions in the production of the play was developed: the formation of the production troupe with the agreement of a single conceptual vision of the work, the casting of the executive team with the definition of role tasks, the organization of the production and rehearsal process and the release of the play. Thanks to the director's analysis of the work, the implementation of several composer's reforming principles in the opera has been proven, with the definition of conceptual approaches to solving arias/ensembles, mass choral and ballet scenes. Corrections were made to the compositional structure of the work (instead of three acts — two) with notes of some ballet numbers while preserving the original vocal parts in the context of the director's idea of the performance, taking into account the potential of the Opera Studio. Arguing the qualitative acquisition of professional competences, the author emphasizes the close cooperation of talented student youth with experienced artists during the performance of the opera and its presentation to the audience. Calling for further scientific research, the article stipulates the necessary application in musical theater of innovative technologies, modern achievements of art science and practice.

Keywords: *Greek myth in art, H. W. Gluk's opera reform, opera "Orpheus and Eurydice", stage reading/interpretation of the work, potential of the Opera Studio.*

Стаття надійшла до редакції 16.11.2023 р.