

УДК 782.1:792.02(091):78.071

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-29>

**Юлія ГРІБІНЄНКО,**

*orcid.org/0000-0003-4891-5157*

доктор мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *j.a.g@ukr.net*

## СУЧАСНА СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ОПЕРИ (на прикладі постановочних версій опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка»)

Статтю присвячено векторам інсценізації опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» в контексті трансформації її жанрового та художнього трактування. Розглянуто як ранні постановки твору, так і більш пізніші інтерпретації. Серед останніх: тілесно-пластичні експерименти Е. Жак-Далькроза та А. Аппія (1912–1913), танцютеатр Піни Бауш (1975), постмодерністські прочитання, представлені на сценах Коміше-опер (1988), Болонського оперного театру (2008) та в межах Зальцбурзького фестивалю (2023). Діапазон зазначених версій репрезентує різні підходи до сценічного втілення опери, що дозволяє осмислити долю твору в контексті розвитку музично-театрального мистецтва.

**Метою дослідження** є простеження еволюції сценічних інтерпретацій опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» від традиційних інсценізацій до сучасних режисерських версій, а також виявлення основних тенденцій трансформації її художньо-постановочного прочитання.

Дослідження ґрунтується на комплексному методологічному підході із застосуванням історико-порівняльного та типологічного аналізу, що дає змогу простежити трансформації сценічного трактування твору залежно від естетичних настанов і художніх орієнтирів різних історичних періодів. Особливу увагу приділено співвідношенню авторської концепції з сучасними режисерськими підходами до сценічного втілення оперного матеріалу. Порівняльний аналіз постановок «Орфея і Еврідіки» ХХ–початку ХХІ століть демонструє поступовий перехід від уявлення про оперу як цілісну структуру до її розуміння як відкритого інтертекстуального простору. У цьому полі античний сюжет про Орфея функціонує як універсальна модель, що трансформується відповідно до художньо-естетичних і філософських запитів епохи. Дослідження сценічної історії опери відкриває перспективи для подальшого вивчення музично-сценічних редакцій твору, а також існуючих та майбутніх інтерпретаційних практик, що відображають процеси оновлення художніх підходів і трансформації глядацького сприйняття.

**Ключові слова:** опера «Орфей і Еврідіка», Глюк, авторський задум, оперний текст, постановка, режисерська опера, сценічна дія.

**Yuliia HRIBINIENKO,**

*orcid.org/0000-0003-4891-5157*

Doctor of Art History,

Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography

The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *j.a.g@ukr.net*

## CONTEMPORARY STAGE INTERPRETATION OF CLASSICAL OPERA (based on performance versions of Gluck's opera «Orfeo ed Euridice»)

The article is devoted to the vectors of staging «Orfeo ed Euridice» by Gluck in the context of the transformation of its genre and artistic interpretation. Both early productions of the work and later interpretations are examined. Among the latter are the corporeal-plastic experiments of Emile Jaques-Dalcroze and Adolphe Appia (1912–1913), the Tanztheater of Pina Bausch (1975), as well as postmodern readings presented on the stages of Komische Oper Berlin (1988), the Teatro Comunale di Bologna (2008), and within the framework of the Salzburg Festival (2023). The range of these versions represents diverse approaches to the staging of the opera, making it possible to comprehend the trajectory of the work within the development of musical theatre.

**The purpose of the study** is to trace the evolution of stage interpretations of «Orfeo ed Euridice» by Gluck from traditional productions to contemporary directorial versions, as well as to identify the main trends in the transformation of its artistic and staging interpretation.

The research is based on a comprehensive methodological approach employing historical-comparative and typological analysis, which makes it possible to trace transformations in the stage interpretation of the work depending on the aesthetic principles and artistic orientations of different historical periods. Particular attention is paid to the correlation between the author's conception and contemporary directorial approaches to staging operatic material. A comparative analysis of productions of «Orfeo ed Euridice» from the XX–to the early XXI century demonstrates a gradual shift from the perception of opera as a closed, integral structure to its understanding as an open intertextual space. Within this field, the ancient myth of Orpheus functions as a universal model that is transformed in accordance with the artistic, aesthetic, and philosophical demands of each era. The study of the opera's stage history opens prospects for further research into its musical and scenic versions, as well as existing and future interpretative practices that reflect the processes of renewal of artistic approaches and the transformation of audience perception.

**Key words:** «Orfeo ed Euridice», Gluck, authorial conception, operatic text, production, director's theatre, stage action.

**Постановка проблеми.** Питання актуалізації музично-театральних творів минулого набуває особливої значущості в контексті сучасної режисерсько-інтерпретаційної практики. Художні тексти попередніх епох не лише зберігаються як культурна спадщина, але й активно входять у новітній мистецький дискурс, набуваючи інших смислових відтінків і прочитань.

У мистецтві ХХ–ХХІ століть спостерігається характерна тенденція: приховані смисли дедалі частіше стають предметом свідомої художньої репрезентації, а постмодерністська естетика зумовлює відкрити гру підтекстів. Багатоплановість смислової організації твору висуває на передній план явище музичних конотацій, які проявляються в конкретному культурному контексті та реалізуються у різноманітних формах передачі імпліцитних значень – від розгорнутих семантичних структур до натяків і асоціативних імпульсів. Зі зростанням глибини інтерпретації музично-театрального твору стає очевидним, що денотативний рівень не вичерпує його смислового потенціалу. Навпаки, саме конотативні нашарування значною мірою збагачують семантичний простір, формуючи багатовимірний процес смислотворення та відкриваючи широкі можливості для різних трактувань. У цьому контексті проблема реалізації авторського задуму в оперному театрі постає особливо гостро. Сучасна режисерська практика, зорієнтована на «нові прочитання» класичного репертуару, нерідко трансформує первинні смислові акценти твору. Показовою в межах окресленої проблематики є інтерпретація оперної спадщини Х.В. Глюка, зокрема опери «Орфей і Еврідіка».

Сучасне сценічне життя опери Глюка «Орфей і Еврідіка» не можна назвати інтенсивним. Вона не належить до найбільш часто виконуваних творів світового оперного театру, а її сценічне існування не характеризується безперервним процесом інтерпретаційно-постановочного оновлення. Водночас театральна доля опери характеризується стабільною актуалізацією у вигляді резонансних, концептуально значущих постановок. Крім того, «Орфей і Еврідіка» зберігає особливий статус як серед небагатьох відомих нам і виконуваних сьогодні опер ХVІІІ століття, так і як одна з найзатребуваніших музично-драматичних інтерпретацій античного міфу про давньогрецького співака. Аналіз інтерпретацій даної опери дозволяє окреслити механізми семантичного переосмислення твору, специфіку його конотативного потенціалу та способи формування нових смислових конфігурацій у сучасному оперному театрі.

**Метою дослідження** є простеження еволюції сценічних інтерпретацій опери Х.В. Глюка «Орфей і Еврідіка» від традиційних інсценізацій до сучасних режисерських версій, а також виявлення основних тенденцій трансформації її художньо-постановочного прочитання.

**Аналіз досліджень.** Сучасні музикознавчі студії, присвячені сценічній долі опери Орфей і Еврідіка, охоплюють широкий спектр питань, пов'язаних як з історією її постановок, так і з особливостями інтерпретації в різні культурно-історичні періоди (праці П. Говарт, А. Ейнштейна, М. Черкашиної-Губаренко, М. Нестьєвої, П. Ільченка, М. Кондратьєвої, Є. Колесник, Л. Леванової). У центрі уваги дослідників перебувають як традиційні, так і новітні постановочні практики, що висвітлюють різні аспекти функціонування класичного оперного репертуару на сучасній сцені (С. Шутько, П. Ільченко, П. Походзей, А. Солов'яненко).

Сучасний етап розвитку оперного театру актуалізує нові дослідницькі вектори, пов'язані з режисерськими стратегіями переосмислення класичного тексту, деконструкцією традиційної оперної драматургії, інтермедіальністю сценічної практики, а також впливом цифрових технологій і трансформацією комунікативної моделі оперної вистави. Відтак, попри значний обсяг наукової літератури, комплексне осмислення сучасних сценічних інтерпретацій опери Глюка «Орфей і Еврідіка» залишається затребуваним, недостатньо розробленим напрямом та вимагає подальшого системного вивчення.

**Виклад основного матеріалу.** На сучасному етапі музичний театр переживає значні зміни, зумовлені різними тенденціями, серед яких – відродження, збереження та переосмислення класичної спадщини. На межі ХХ–ХХІ століть мистецтво дедалі більше постає як мистецтво інтерпретації, нового прочитання творів минулого, саме тому звернення до досвіду композиторів, які визначили основні традиції опери та принципи її сценічного втілення, сьогодні є як ніколи актуальним.

Оскільки опера отримує найповнішу реалізацію в момент сценічного втілення, можна стверджувати, що в цій комунікативній ситуації вона постає не як структурно завершений і внутрішньо замкнений твір, а як текст, здатний до розширення своїх смислових горизонтів у ряді інтерпретаційних версій. У такому випадку опера стає носієм особливої закодованої композитором інформації, яка кожним наступним реципієнтом осмислюється відповідно до специфіки його культурно-історичного контексту. Це дозволяє окреслити

інший методологічний підхід до опери як до текстологічного феномена, що актуалізує проблему взаємодії композиторського задуму та його інтерпретаційно-сценічних версій. Таке розуміння опери, з одного боку, розширює уявлення про глибини іманентного змісту твору, а з іншого – виявляє його смислову варіативність у контексті інтерпретаційних рецепцій.

Сценічне буття опери «Орфей і Еврідіка» значною мірою визначається співіснуванням кількох її редакцій. Початковий варіант «Орфея і Еврідіки» був уперше поставлений 5 жовтня 1762 року у Відні, в Бургтеатрі, з нагоди тезоіменитства імператора Франца Стефана. Постановку здійснював граф Джакомо Дураццо, хореографію створив Гаспаро Анджоліні, сценографію – Джованні Марія Квальо; партію Орфея виконав Гаetano Гваданьї (Howard P., 1995) Перша редакція опери ще зберігала риси придворного театру: використання контртенорової партії Орфея, наявність декоративної ролі Амура та щасливий фінал, що відходив від міфологічного першоджерела. Водночас Глюк приділяв особливу увагу узгодженню вокального та сценічного компонентів, формуючи нові принципи оперної драматургії, орієнтовані на синтетичну природу музичного театру.

Згодом композитор адаптував партію Орфея для Джузеппе Мілліко, що стало основою пармської редакції (1769), створеної з нагоди весільних урочистостей Фердинанда I та ерцгерцогині Марії Амалії. Ця редакція була відновлена у сценічній практиці лише у ХХІ столітті. У ній партію Орфея написано для низького сопрано (Howard P., 1995).

До 1774 року – дати прем'єри «Орфея і Еврідіки» в Парижі – композитор суттєво переробив твір для французької сцени, адаптувавши його до національних традицій. Основні зміни стосувалися посилення ролі балетного компонента, розширення масштабів твору, а також оновлення лібрето французькою мовою. Важливою трансформацією стала заміна партії Орфея на тенорову, що зумовило переосмислення вокальної драматургії та загального тонального плану опери. У французькій редакції також було перероблено речитативні сцени та збагачено виразові можливості інструментальної партії, що загалом сприяло більшій драматургічній цілісності твору (Howard P., 1995).

Дослідники зазначають, що майже ніколи за життя Глюка «Орфей і Еврідіка» не виконувалася в первісному вигляді (Черкашина-Губаренко М., 2015; Howard P., 1995) Переробки частково здійснювалися самим композитором, для якого важливішим було забезпечити сценічне життя твору, ніж зберегти його незмінність. Ця обставина дозволяє

зробити два висновки. По-перше, Глюк постає передусім як практик музичного театру, а не як теоретик-реформатор, спрямований на радикальний захист незмінності власних ідей. По-друге, постійні адаптації «Орфея і Еврідіки» свідчать про те, що ідеї оперної реформи до паризького періоду ще не сприймалися як імпульс до системного перегляду усталених оперних норм.

Французька редакція опери набула значної популярності й у ХІХ столітті входила до театрального репертуару переважно саме в цій версії. Показовою є також веймарська постановка 1854 року під орудою Ф. Ліста, в якій замість увертюри виконувалася його симфонічна поема «Орфей» (Howard P., 1995).

Ще одна редакція опери «Орфей і Еврідіка» була здійснена Гектором Берліозом у 1859 році за пропозицією Дж. Мейєрбера. У цій оновленій версії партію Орфея виконувала відома співачка Поліна Віардо. За підрахунками сучасників, вона виконала цю партію 138 разів. Хореографічну частину постановки здійснював Люсьєн Петіпа (Howard P., 1995).

На початку ХХ століття особливою подією в сценічному житті «Орфея і Еврідіки» стала постановка Е. Жак-Далькроза та А. Аппія. Передова педагогічна методика у поєднанні з новим підходом до сценографії породили справжній театральний експеримент, здійснений у 1912–1913 роках. Твір Глюка у сценографії А. Аппія та постановці Е. Жак-Далькроза став справжнім переломним моментом у розвитку оперної режисури. Перетворення сценічного простору мало сприяти розкриттю тілесно-виразових можливостей виконавців у груповому русі.

А. Аппія та Е. Жак-Далькроз прагнули реалізувати античну триєдність поезії, танцю і музики, вибудовуючи сценічний синтез на основі ритму. Відмовившись від живописної деталізації декорацій, А. Аппія створив сценічний простір, орієнтований на актора і здатний органічно включати будь-який сценічний персонаж. Його ступінчасті конструкції сприяли як індивідуальному пластичному вираженню, так і формуванню ритмічно організованої масової дії.

Міфологічний сюжет про Орфея якнайкраще відповідав цим режисерським пошукам. Музика Глюка, за свідченням дослідників, перебувала в ідеальному резонансі з простотою сценічного оформлення та пластикою виконавців (Beacham R., 2009).

Центральним сценографічним елементом постановки стали монументальні «сходи Аппія», що виконували смислотворчу функцію. Вони складалася з двох взаємопов'язаних частин – про-

фільної та фронтальної, утворюючи складну просторову композицію зі ступінчастими переходами. Загальна ширина конструкції становила 12 метрів, при цьому з обох боків залишалося по одному метру вільного простору, що використовувався як проходи. Сходи символізувала духовний шлях Орфея, його рух між світами та боротьбу з силою тяжіння, перетворюючись на своєрідну «структуру-скульптуру», відокремлену від стін сценічного простору. У сценічній дії сходження в підземний світ набувало значення духовного піднесення, а сцена боротьби з фуріями була побудована як конфлікт пластично та музично організованих сил, де поліритмія та поліфонія формували новий естетичний ракурс драматизму. Фінал опери був змінений постановниками: Орфей, отямившись після повторної загибелі Еврідіки, повільно підіймається сходами, ніби назустріч безсмертю, а твір завершується повторенням початкового скорботного хору (Beacham R., 2009).

Особливо активно сценічне життя опери «Орфей і Еврідіка» розвивається у другій половині ХХ–на початку ХХІ століття. У цей період значну роль у її інтерпретації відіграють аутентичні підходи. Яскравим прикладом цієї тенденції є паризька постановка 1973 року (режисер Р. Клер, хореографія Дж. Баланчина, партія Орфея – Н. Гедда). Серед пізніших звернень до твору варто відзначити фільм-оперу, створений у 2013–2014 роках чеським режисером Ондржеєм Гавелкою до 300-річчя від дня народження Глюка.

Сценічне життя опери в цьому напрямі виявляє низку проблем. Сучасний театр не завжди дотримується принципів історично поінформованого виконавства: вокальні партії нерідко транспонуються, оркестрове звучання не повною мірою відповідає естетиці епохи, порушується баланс тембрів, штрихів, виконавських нюансів тощо. Це зумовлює появу численних інтерпретаційних варіантів, що відображають різницю виконавських і режисерських підходів. У результаті виникають різноспрямовані, але художньо переконливі, прочитання авторського тексту. Водночас у сценічній практиці зберігаються труднощі акторського втілення, оскільки знайти інтонаційно-емоційний ключ, який би разом розкривав зміст твору і відповідав сучасному глядачеві, достатньо не просто. Виконавці мають володіти не лише вокальною технікою, а й високим рівнем артистизму та здатністю до переконливого сценічного перевтілення. При цьому важливо, що в операх Глюка значення набуває безпосередня виразність виконання, а не зовнішні засоби сценічної «маскування». Окреслені проблеми частково зумовлені й тим, що ком-

позитор не залишив детального виконавського коментаря, зокрема щодо темпів, агогіки, артикуляції та їх можливих варіантів.

Сучасна сценічна історія «Орфея і Еврідіки» Глюка значною мірою визначається розвитком режисерського театру, який реалізується через низку авторських інтерпретацій. У цьому контексті йдеться про прочитання Піни Бауш (1975, 2005), Гаррі Купфера (1988, 1990), Давіда Аланьї (2008), Кристофа Лоя (2023). У перелічених версіях опера постає як простір художніх рефлексій провідних європейських майстрів оперної та балетної режисури, у творчості яких органічно поєднуються класична спадщина та сучасна сценічна стилістика.

У постановці Г. Купфера («Коміше-опер»), яка спирається на камерну італомовну редакцію, Орфей постає як сучасний рок-музикант із характерними атрибутами – шкіряною курткою, джинсами та високими чоботами. Еврідіка гине в автомобільній аварії, а після її смерті єдиним зв'язком із нею залишаються речі, зокрема перука, яка набуває символічного значення як алюзія на античну традицію відрізання пасма волосся в обряді прощання з померлим. Сценічний простір наповнений відеомоніторами та залізничними коліями, що символізують розлуку і невідворотність втрати (Swed M., 1991)

У подальшому розвитку дії, характерному для режисерського стилю Купфера, підземний світ інтерпретується як психіатрична лікарня. Дзеркала та чорно-білі екрани створюють ефект психопатологічного простору, а поява двійника Орфея ускладнює сприйняття реальності, залишаючи відкритим питання про справжність головного героя. Порятунком Еврідіки в даній постановці набуває шокуючого характеру: божевільний Орфей викрадає з лікарняного моргу вже торкнутий тлінням труп. І хоча фінальний хор на честь Амура збережено, у цьому контексті його зміст виявляється радикально переосмисленим. Водночас подібна трансформація поєднується із збереженням музичної основи твору. Завдяки цьому опера набуває нових смислових нашарувань і витримує експериментальну інтерпретацію. Подібна деконструкція традиційних образів і переосмислення усталених інтерпретаційних стереотипів обґрунтовується режисером як свідомо стратегія «очищення» смислу твору від пізніших нашарувань, що затінують його первісні ідеї (Swed M., 1991).

Сценічна версія Піни Бауш пропонує інший варіант прочитання «Орфея і Еврідіки» Глюка. Вона була представлена у 1975 році. Через тридцять років постановку було відновлено для показу в Паризькій

національній опері. Виходячи з висловлювань режисерки-постановниці та хореографа в одній особі, ця вистава вибудована в жанрі, який вона визначила як *Tanzoper* («танцювальна опера») (Climenhaga R., 2009). Його особливістю є закріплення за кожним персонажем двох виконавців – оперного співака та танцівника. Образи Орфея, Еввідіки та Амура втілюються паралельно вокальними й пластичними засобами. Протягом усієї вистави співачки з'являються у довгих чорних сукнях.

На прем'єрі опери, що виконувалася німецькою мовою, було задіяно такий виконавський склад: Орфей – мецо-сопрано Марія Рікардо Весселінг / Стефан Бюйон, Еввідіка – сопрано Юн-Джанг Чой / Марі-Аньєс Жіло, Амур – сопрано Зое Ніколеду / Мюріель Зюсперрегі. Хор і музичний ансамбль Балтасара-Ньюмана під орудою диригента Томаса Гангельброка розміщувалися в оркестровій ямі.

Головною концепційною особливістю цієї постановки є повернення сюжету трагічного фіналу: у версії Піни Бауш Орфей не лише втрачає Еввідіку, а й сам гине. Водночас його образ суттєво переосмислюється – він позбавлений ознак музичного дару, кіфари, не підкреслюється його божественна природа.

Композиційно опера вибудовується таким чином: перша дія складається з трьох картин – «Поховання», «Насильство» (перше місце перебування душ в Аїді) та «Мир» (Елізіум тіней). У цій дії основне смислове навантаження зосереджене на хореографії та візуальному ряді – зміні декорацій і колористиці костюмів танцівників.

Друга дія – подорож Орфея та Еввідіки на землю. У другій дії співачки беруть більш активну участь у розвитку подій, ніж у першій. Вони або слідує за героями, або в лаконічних мізансценах дублюють їхні переживання. Наприкінці дії драматична кульмінація – найемоційніше напружена сцена другого акту – здійснюється засобами танцівників. Орфей не витримує, повертається до Еввідіки, яка одразу кидається до нього. Закохані пристрасно обіймають одне одного. Після секундної паузи мертва Еввідіка, повисає на руках Орфея. Закінчивши арію, Орфей падає на нерухомі тіла двох виконавиць Еввідіки та помирає. Майже непомітно для залу з'являються три «судді мертвих» у своїх моторошних фартухах. Вони діловито вкладають на підлогу тіло танцівника, яке своєю нерухомістю тепер також нагадує статую. На сцену виходить кордебалет у чорному, починається танець-оплакування Орфея та Еввідіки – пластичний «танець рук», що вражає своєю виразністю.

Як і в постановці Купфера, тут також вибудовується символічний ряд: білий поховальний одяг Еввідіки контрастує з чорними костюмами плакальниць; повалене дерево вказує шлях до царства Аїда (смерті); сірі монохромні площини формують куб, відкритий лише з одного боку (зумовленість і безвихідь долі героїв) тощо (Climenhaga R., 2009).

Хореографічна площина вистави вибудована в модерністському стилі, що підкреслюється, з одного боку, особливою танцювальною технікою – винахідливою, чуттєвою, з характерною роллю «танцю рук» і виконанням босоніж, а з іншого – смисловим рядом, насиченим алюзіями на пози та рухи з постановок Марти Грем, американської танцівниці, однієї із засновниць модерну. Балетні метафори особливо виразно проявляються в партії Еввідіки-танцівниці, яка своїм танцем у довгій червоній сукні викликає асоціації з героїнями давньогрецьких трагедій у балетах Грем. Інакше кажучи, Піна Бауш створила оригінальне, емоційно напружене та видовишно захопливе сценічне втілення опери Глюка. Катрін Лефевр, художня керівниця балету Паризької Гранд-Опера, в одному з інтерв'ю зазначила, що постановка Бауш поділила історію паризького балету на два періоди – «до» і «після» цієї роботи (цит. за: (Climenhaga R., 2009: 5)

Постановка Давида Аланьї (Болонський оперний театр, 2008), як і інсценізація Гаррі Купфера, переносить глядача в сучасний світ. Як основу режисер обирає паризьку версію опери – розгорнуту редакцію, що апелює до традицій французької ліричної трагедії. Вже під час увертюри сценічно відтворюється передісторія трагічних подій, що дозволяє одразу окреслити психологічний контекст дії. Аланьї підкреслює глибину взаємних почуттів героїв, а загибель Еввідіки постає як наслідок нещасного випадку. Трагічного забарвлення її образу додає також мотив блаженних душ із другої дії, який у режисерській концепції вже в першій сцені «прикріплюється» до персонажа як лейтмотив.

Найбільш новаторською з погляду реформи Глюка є сцена з фуріями, яка має наскрізний характер і включає три аріозо Орфея та референні репліки фурій. У постановці Аланьї вона зазнає суттєвої трансформації: міфологічні фурії постають як душі померлих, а їхнє протистояння з Орфеєм зберігає високий рівень драматичного напруження, властивий оригіналу Глюка. Еввідіка в цій інсценізації постає як пристрасна жінка, готова на все заради досягнення мети; вона навіть спокушає Амура на очах у Орфея. У фіналі Орфей виконує свою знамениту арію, інтонаційно спо-

ріднену з його першим сольним номером, що створює ефект репризності музичної драматургії опери, який має відповідник і в міфі, адже Орфей втрачає кохану двічі.

Ще однією показовою версією опери «Орфей і Еврідіка» стала постановка Кристофа Лоя, показ якої відбувся у 2023 році в межах Зальцбурзького фестивалю. Спектакль було задумано як моноцентричне дійство, зосереджене навколо постаті Чечілії Бартолі (Орфей), за участю диригента Джанлука Капуано.

Режисер звертається до пармської редакції «Орфея і Еврідіки», доповнюючи її балетними номерами з віденської та паризької версій. Це рішення формує компактну (близько півтори години), але насичену композицію. Водночас постановники радикально переосмислюють авторський задум, повністю усуваючи щасливий фінал, переводячи твір у трагедійно-екзистенційний вимір.

Постановка вирішена в абстрактно-позачасовій естетиці, в цілому характерній для режисерського методу Лоя. Сценографія Йоганнеса Лейкера репрезентує замкнений простір великого залу з дерев'яними панелями, де передусім звертають на себе увагу портал і монументальні сходи (що відсилають до архітектури античного театру та відповідно до концепції А. Аппія). Це середовище постає метафорою граничного стану – між життям і смертю, реальністю та мистецтвом (Servidei L., 2023).

Хореографія в постановці Лоя відіграє принципово важливу роль: тринадцять танцівників у сучасних костюмах формують пластичну тканину вистави. Водночас режисер інтегрує до неї цитати з II акту балету А. Адана «Жізель», сюжетно співзвучного з історією Орфея, а також ремінісценції з «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва. Таким чином, танець розширює смисловий простір вистави, постаючи інтертекстуальним маркером, що включає її в ширший європейський музично-театральний канон.

У центрі режисерської концепції – Орфей як митець, який утратив не стільки кохану, скільки джерело натхнення. Міф постає як драма творчої кризи, де Еврідіка може трактуватися як реальний персонаж або як метафора зниклого дару. Мінімалізм виражальних засобів, відмова від зовнішньої декоративності, пріоритет внутрішньої дії та синтез мистецтв визначають цю постановку як показовий приклад психологічного театру Кристофа Лоя.

**Висновки.** Сценічна історія опери Глюка «Орфей і Еврідіка» виявляє рідкісну ситуацію в оперному театрі, коли твір існує як система історично змінних редакцій. Наявність кіль-

кох прижиттєвих версій твору, а також пізніших сценічних адаптацій створює відкриту текстову структуру, яка принципово унеможливорює єдине «канонічне» прочитання. У цьому контексті вибір редакції в сучасній режисерській практиці набуває концептуального статусу. Редакція функціонує як своєрідний смисловий «код», що визначає базову драматургічну модель вистави: її масштаб, мову лібрето, тембральну інтерпретацію партії Орфея, хореографічний компонент тощо.

Порівняльний аналіз постановок «Орфея і Еврідіки» ХХ–початку ХХІ століть демонструє поступовий перехід від уявлення про оперу як цілісну структуру до її розуміння як відкритого твору (за У. Еко). У цьому полі античний сюжет про Орфея функціонує як універсальна модель, що трансформується відповідно до художньо-естетичних і філософських запитів епохи.

Спільною рисою розглянутих інтерпретацій є збереження міфологічного ядра, однак способи його сценічного втілення суттєво різняться. У ранньомодерністській моделі Аппія–Далькроза домінує ідея ритмічно організованого космосу, де пластика і партитура утворюють єдину гармонійну систему. Натомість у пізніших постановках відбувається поступова деконструкція цієї цілісності: у Піни Бауш – через введення тілесної подвійності і трагічного фіналу, у Гаррі Купфера – через осучаснення сюжету та розщеплення особистості головного героя, у Кристофа Лоя – через позачасову естетику і усвідомлену фрагментацію міфу як «культурного архіву».

Ключовим параметром розходжень постановок «Орфея і Еврідіки» виступає концепція фіналу. Якщо у Глюка щасливий фінал репрезентує просвітницьку модель гармонії та відновлення порядку, то в сучасних постановках дедалі частіше відбувається його редукція або повне заперечення, що переводить міф у площину екзистенційної трагедії. Таким чином, фінал стає індикатором світоглядної позиції режисера.

Множинність редакцій опери Глюка та різноманітність режисерських підходів формують особливий тип твору, який існує як відкрита система можливостей. При цьому, навіть точне збереження авторського тексту в тій чи іншій редакції не гарантує дотримання духу твору. Водночас саме у відхиленнях від цього духу парадоксальним чином проявляється жива присутність «Орфея і Еврідіки» в сучасній культурі, зокрема через проєктування у сценічному втіленні актуальних уявлень про Людину, Мистецтво, Життя та Смерть.

Опера «Орфей і Еврідіка» Глюка свого часу стала справжньою революцією в музичному теа-

трі. Однак у сучасному контексті цей реформаторський зміст втрачається. По суті, у більшості постановок ХХ–ХХІ століть автентичне у музичному сенсі виконання поєднується з несподіваними режисерськими інтерпретаціями. При цьому не можна не помітити, що всі мотиви сучасних трактувань були закладені вже в музиці самої опери Глюка. Її сценічна структура загалом підкреслює класичну тричастинну композицію, а

переосмислення сюжету й наповнення його сучасними конфліктами впливає з самої природи міфу. Відтак, наявність оригінальних сучасних прочитань опери Глюка засвідчує не лише позачасовий характер міфу про Орфея, а й актуальність звучання його музики. Шедевр віденського майстра справді вирізняється глибиною музичної психології та драматизму, що дозволяє йому залишатися близьким сучасному слухачеві.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
2. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: монографія. К.: КиМУ, 2011. 234 с.
3. Beacham R. Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau. Part One. *Music Made Visible. New Theatre Quarterly*. 2009. № 25(2). Pp. 154–164.
4. Climenhaga R. Pina Bausch. New York: Routledge, 2009. 139 p.
5. Howard P. Gluck in Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents. Oxford : Clarendon Press, 1995. 185 p.
6. Luraghi S. A perplexing retake of Gluck's Orphée et Eurydice. 13 January 2008. URL: <https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=sl/2008/blqorfeo0108.htm> (дата звернення 25.02.2026)
7. Milenski M. Gluck, Orphée et Eurydice: New production. 12.09.2007 ( URL: <https://www.musicweb-international.com/sandh/2007/Jul-Dec07/orphee0912.htm> (дата звернення 15.01.2026)
8. Orfeo ed Euridice: Teatro Comunale di Bologna. URL: [https://www.peroni.com/lang\\_UK/scheda.php?id=52470&utm\\_source=chatgpt.com](https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=52470&utm_source=chatgpt.com) (дата звернення 25.02.2026).
9. Servidei L. A superb Orfeo ed Euridice opens the Salzburg Whitsun Festival. 2023. URL: <https://bachtrack.com/review-orfeo-euridice-loy-bartoli-petit-nonoa-salzburg-whitsun-festival-may-2023> (дата звернення 15.03.2026)
10. Swed M. Music Review: Berlin «Orpheus» at Home in Brooklyn. 13.02.1991. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-02-13-ca-986-story.html> (дата звернення 03.04.2026).

#### REFERENCES

1. Cherkashyna-Hubarenko M. (2015) Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori. [Opera Theater in Changing Spacetime] Kharkiv: «Akta». 380. [in Ukrainian].
2. Sharykov D. (2011) Teoriia, istoriia ta praktyka suchasnoi khoreohrafii: monohrafiia. [Theory, History and Practice of Contemporary Choreography: Monograph] Kyiv: KyMU. 234. [in Ukrainian].
3. Beacham R. (2009) Appia, Jaques-Dalcroze, and Hellerau. Part One. *Music Made Visible. New Theatre Quarterly*, 25(2), 154–164.
4. Climenhaga R. (2009) Pina Bausch. New York: Routledge. 139.
5. Howard P. (1995) Gluck in Eighteenth-Century Portrait in Letters and Documents. Oxford: Clarendon Press. 185.
6. Luraghi S. (2008) A perplexing retake of Gluck's Orphée et Eurydice. URL: <https://theoperacritic.com/tocreviews2.php?review=sl/2008/blqorfeo0108.htm> (data zvernennia: 25.02.2026).
7. Milenski M. (2007) Gluck, Orphée et Eurydice: New production. URL: <https://www.musicweb-international.com/sandh/2007/Jul-Dec07/orphee0912.htm> (data zvernennia: 15.01.2026).
8. Orfeo ed Euridice: Teatro Comunale di Bologna. URL: [https://www.peroni.com/lang\\_UK/scheda.php?id=52470&utm\\_source=chatgpt.com](https://www.peroni.com/lang_UK/scheda.php?id=52470&utm_source=chatgpt.com) (data zvernennia: 25.02.2026).
9. Servidei L. (2023) A superb Orfeo ed Euridice opens the Salzburg Whitsun Festival. URL: <https://bachtrack.com/review-orfeo-euridice-loy-bartoli-petit-nonoa-salzburg-whitsun-festival-may-2023> (data zvernennia: 15.03.2026).
10. Swed M. (1991). Music Review: Berlin «Orpheus» at Home in Brooklyn. 13.02. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-02-13-ca-986-story.html> (data zvernennia: 03.04.2026).

Дата першого надходження статті до видання: 29.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.05.2026

Стаття поширюється на умовах  
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

