

УДК: 82.3:782.1

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-130-45-49

Голос и больше ничего: к проблеме главного героя в контексте интермедиаальных трансформаций оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка

ДЕМЕНЮК В. М.

Для цитирования

Деменюк В. М. Голос и больше ничего: к проблеме главного героя в контексте интермедиаальных трансформаций оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка // Телекинет. 2025. N1(30). С. 45-49.

Сведения об авторе

Вероника Максимовна Деменюк, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной литературы, Институт филологии и журналистики, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия.

<https://orcid.org/0009-0000-4249-6962>

demenyuk.veronika@mail.ru

Аффилиация

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского, 603000, Россия, Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37.

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 23-28-00559 «Античный код в проблемном поле русско-немецких театральные взаимосвязей».

Заявление об отсутствии конфликта интересов

Автор(ы) не сообщил(и) о потенциальном или явном конфликте интересов.

Информация о статье: поступила в редакцию 08.12.2024, принята к публикации 01.01.2025.

Аннотация

В статье проблематизируется наличие главного действующего лица оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка в постановке Нижегородского государственного театра оперы и балета им. А. С. Пушкина (2022), представлены результаты сопоставительного анализа исходного мифологического прототипа (Орфея, героя и поэта-творца) и пост-человеческого существа, лишённого какой-либо витальности в современной театральной постановке. Особое внимание в этой связи уделяется функционированию голоса: в пространстве мифа он является магической силой, наделяющей Орфея властью над живыми и мертвыми, тогда как в современном контексте становится маркером разрыва между субъектом и миром, обесмысливая сам факт говорения и превращая любое действие в самосовершающийся жест. Актуальность работы в этой связи обусловлена исследованием статуса современного зрителя-реципиента, которому предлагается идентифицироваться с героем-мертвецом, лишённым всего человеческого, замкнутого на возвращении безвозвратно ушедшего прошлого любой ценой. Новизна исследования определяется введением в научный контекст практик современного российского музыкального театра, радикальным образом переосмысляющих классический мифологический сюжет в соответствии с новыми реалиями современной жизни.

Ключевые слова

Орфей, миф, опера, голос, жест



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Voice and Nothing Else: To the Issue of the Protagonist in the Context of Intermedia-Transformations of the Opera *Orpheus and Eurydice* by Christoph Willibald Ritter von Gluck

DEMENYUK V. M.

For Citation

Demenyuk V. M. Voice and Nothing Else: To the Issue of the Protagonist in the Context of Intermedia Transformations of the Opera *Orpheus and Eurydice* by Christoph Willibald Ritter von Gluck. *Telekinet*, no. 1(30), 2025, pp. 45-49.

About the Contributor

Veronika Dementyuk, Candidate of Science, is a Senior Lecturer at the Department of Foreign Literature, Institute of Philology and Journalism, National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, Nizhny Novgorod, Russia.

<https://orcid.org/0009-0000-4249-6962>

demenyuk.veronika@mail.ru

Affiliation

National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod, 37 Bolshaya Pokrovskaya Street, Nizhny Novgorod, 603000, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Article information: received on December 08, 2024; accepted for publication on January 1, 2025.

Abstract

The article problematizes the presence of the protagonist of the opera *Orpheus and Eurydice* by K. W. Gluck, staged by the Alexander Pushkin Nizhny Novgorod State Opera and Ballet Theater in 2022, and presents the results of a comparative analysis of the original mythological prototype (Orpheus, hero and poet) and a post-human being, deprived of any vitality in a modern theatrical production. In this regard, focus is made on the functioning of voice: in the myth, it is a magical force that gives Orpheus power over the living and the dead, whereas in the modern context it becomes a marker of the gap between the subject and the world, rendering meaningless the very fact of speaking and turning any action into a self-performing gesture. The relevance of this work is determined by the study of the status of the modern spectator-recipient, who is offered to identify with the hero-dead man who is deprived of everything human and is fixed on returning the irretrievably departed past at any cost. The novelty of the study lies in the introduction into the scientific context of the practices of contemporary Russian musical theatre, which radically reinterprets the classical mythological plot in accordance with the new realities of modern life.

Keywords

Orpheus, myth, opera, voice, gesture

Последние два года в научном коллективе в рамках научного проекта № 23–28–00559 «Античный код в проблемном поле русско-немецких театральных взаимосвязей» наш интерес был сосредоточен на переосмыслении орфического мифа в региональных театральных практиках, а именно — на специфике образа Орфея в постановке Нижегородского государственного театра оперы и балета им. А. С. Пушкина «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка.

Круг вопросов, возникавших в ходе исследования, закономерно менялся от частных нюансов постановки к более широким обобщениям. Опера «Орфей и Эвридика» не только открывала театральный сезон 2022 г., но и служила своеобразным заявлением Нижегородского государственного театра оперы и балета им. А. С. Пушкина, в котором полностью сменился руководящий состав. Выбор драматургического материала с ориентацией на известный мифологический источник соотносится с актуальными тенденциями современного театра [Мещанский, Савелова, с. 307], позволяя через многоплановость и универсальность мифа, являющегося одновременно и смыслом, и формой [Барт, с. 287], устанавливать диалогическую связь со зрителем. Выявляя бессознательное, миф тем самым актуализирует под новым углом зрения извечные вопросы.

Сам сюжет оперы К. В. Глюка центрируется вокруг классического для искусства противостояния любви и смерти, однако за счет футуристических мрачных декораций постановка помещается в современный контекст. Кроме неожиданных технических решений, как, например, активное использование проекционных сеток и сложной системы верхней театральной механики и акустического экрана, широкий резонанс вызвало визуальное сопровождение постановки [Крылова] и радикальное переосмысление мифологического источника [Буланов]. Почему для перезапуска одной из основных театральных площадок города было выбрано именно это произведение, поставленное в столь претенциозной форме? Было ли это решение обусловлено чем-то большим, чем очевидным желанием эпатировать современного искушенного зрителя?

Орфический миф со времен Античности остается одним из наиболее воспроизводимых в мировом искусстве, естественным образом при этом проникая в мир современной повседневности. Герой регулярно появляется в различных произведениях искусства — от литературы до кинематографа и музыкального театра. Для последнего Орфей является ключевой фигурой — музыкальное воплощение сюжета о мифологическом поэте фактически становится точкой возникновения и импульсом развития для целого жанра оперы [Меньщикова, с. 83]. С XVII в. на театральных подмостках возникло огромное количество Орфеев: от классических опер К. Монтеверди, С. Ланди, Л. Росси и А. Сарторио до современных интерпретаций в жанрах мюзикла, рок-оперы, зонг-оперы и даже хипхопера.

В данной работе мы пытаемся ответить на вопрос о причинах актуализации мифологического образа Орфея в контексте региональных практик музыкального театра на материале постановки Нижегородского государственного театра оперы и балета им. А. С. Пушкина «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка. Для данной цели используется мотивно-образный и интерпретационный анализ мифологического источника, который в дальнейшем становится основанием для выявления специфических черт Орфея как трансгрессивного героя, помещаемого в данной статье в контекст современных философских концепций (М. Долар, С. Жижек, М. Серр, Дж. Агамбен). Интермедиаальный подход в сочетании с научными теориями в русле мифотворчества

и мифопоэтики при анализе позволяет говорить не только об общих тенденциях в рецепции конкретного мифологического образа сегодня, но и о состоянии нынешнего постчеловеческого субъекта, потерявшего идентичность в бесконечных информационных потоках. Это обусловлено самой мифологемой Орфея, демонстрирующей «поворотный этап в развитии мифологического мышления, когда происходит становление творческой памяти как диалога субъекта с сакральным миром формирующейся философско-религиозной традиции» [Гнездилова, с. 37]. Миф тем самым становится способом вновь обратить внимание зрителя к человеку, «его духовной сущности в противовес антигуманным тенденциям» [Шарыпина, с. 307]. Главным действующим лицом оперы К. В. Глюка является мифологический герой Орфей, с которым предлагается идентифицироваться зрителю. Выбор мифологического героя объясняется универсальностью и узнаваемостью самого образа, неоднократно используемого в произведениях искусства. Однако при ближайшем рассмотрении становится очевидно, что Орфей отличается от классических героев античности, например, от Геракла или Тесея, силой побеждавших все нечеловеческое и негармоничное, осваивавших новое и незнакомое, совершая тем самым акт символического упорядочивания хаоса [Лосев, с. 22]. Владимир Марченков в работе «The Orpheus Myth and the Powers of Music» указывает на изначальную раздвоенность в образе Орфея: с одной стороны, это классический герой, участник похода аргонавтов, но одновременно с этим — поэт и жрец, основатель мистерий, способный исцелять, владеющий даром прорицания. Отдельно Марченков выделяет способность Орфея использовать музыкальную магию, ассоциирующуюся с животными, благодаря которой герой имеет власть над природой, людьми и даже богами [Марченков, с. 3]. Подтверждения этого можно найти, например, у Овидия в десятой книге «Метаморфоз», где от магического пения Орфея даже обреченные на вечные мучения в Аиде замирают в благоговении. Иными словами, функционирование Орфея в мифе уже гораздо шире классической героики: он выделяется среди обычных людей, будучи при этом неразрывно связан с миром нечеловеческого (природой, богами и, конечно же, миром творчества — поэзии и музыки).

Приняв во внимание изначальную пограничность Орфея как героя, вернемся к наиболее популярному мифологическому сюжету о нем, который послужил основанием для либретто оперы К. В. Глюка. Как следует из произведения Овидия, после неудачной попытки возвращения любимой из царства мертвых герой физически порывает со всем человеческим:

Горем, страданьем души и слезами несчастный питался.
И, бессердечьем богов попрекая подземных, ушел он
В горы Родопы, на Гем, поражаемый северным ветром...
Некий был холм, на холме было ровное плоское место;
Все зеленело оно, муравою покрытое. Тени
Не было вовсе на нем. Но только лишь сел на пригорок
Богорожденный певец и ударил в звонкие струны,
Тень в то место пришла: там Хаонии дерево было,
Роца сестре Гелиад, и дуб, вознесшийся в небо;
Мягкие липы пришли, безбрачные лавры и буки,
Ломкий пришел и орех, и ясень, пригодный для копий,
Мужем здесь быть перестав, в стволе заключился сосновом
[Овидий, с. 220–221].

В финале мифологической истории Орфей буквально лишается телесной целостности — он разорван на части разгневанными менадами. Однако даже после этого герой не умирает, продлевая в вечности свое нечеловеческое существование: ведь голова поэта, пусть и отделенная от тела, продолжила петь свои скорбные песни.

Особенно в этой связи интересно, что Орфей, как трансгрессивный персонаж, наделен именно магией голоса, который принадлежит одновременно области телесного, но также вынесен за ее пределы во внешний мир. В. Мазин в предисловии к работе М. Долара «Голос и больше ничего» делает похожее наблюдение, противопоставляя взгляд и голос: «Если взгляд требует дистанции, то голос, сворачивая дистанцию, проникает в нас. Если поле зрения, как известно каждому и особенно психоаналитикам, можно убрать, закрыв глаза, то уши, не принимая в расчет различные технические приспособления, остаются всегда открытыми, днем и ночью. Если взгляд придает картине мира определенную устойчивость, ориентирует нас, то голос — в частности, тот, что называется акусматическим, то есть лишенным очевидного носителя, — может лишь дезориентировать. Акусматический голос как раз и предполагает невидимый источник. Голос непонятно кому принадлежит. Он как будто витает сам по себе» [Долар, с. 41]. Сам Долар в тексте вышеупомянутой работы указывает также на дисфункциональную природу самого пения: «Пение... преднамеренно выдвигает голос на передний план за счет потери смысла. Действительно, пение — это плохая коммуникация, оно препятствует ясному пониманию текста (нам нужны субтитры в опере, что развеивает идею об инициированной элите и ставит оперу наравне с кино)... то, о чем мы не можем говорить, мы можем спеть: выражение против смысла, выражение за пределами смысла, выражение, которое больше, чем смысл, но это выражение, которое функционирует только в некотором конфликте со смыслом» [Долар, с. 103].

На этом первичном раздвоении мифологического образа Орфея и двойственной природе самого голоса вырастает фундамент оперы «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка. С точки зрения формы, в опере, где главная партия отведена Орфею, мы сталкиваемся не столько с мифологическим нарративом, понимание которого, как мы уже прояснили из текста Долара, затруднено самим жестом пения, сколько с бессубъектным звучанием голоса. Голос Орфея, который в мифе служит магической силой, выделяющей его из ряда обычных людей, здесь становится центральным элементом всей оперной конструкции — он держит бессмысленную речь, ценность которой проявляется собственно в ее звучании.

Обращая внимание на детали постановки Нижегородского оперного театра, можно сделать вывод, что эффект бессубъектности усиливается: здесь в основной текст мифа, изначально переработанного для оперы либреттистом де Кальцабиджи, вводится тема постчеловеческого. Декорации и костюмы постановки выполнены в черно-белых тонах, поддерживающих код стерильности и безэмоциональности, на фоне которой разворачивается поход Орфея за Эвридикой. Сам герой впервые появляется на сцене в виде обнаженного, бесполого и бестелесного существа, которое постепенно одевают в футуристический



костюм, напоминающий монструозный кибернетический доспех. Даже его мифологический фетиш — лира — имплантируется ему в тело, и в ключевой сцене умиления фурий перед входом в Аид он играет фактически на собственной руке (Ил. 1).

В текст либретто постановщики, работавшие над «Орфеем» в 2022 г., не вносили никаких изменений, однако из мизансцены эпизода, открывающего спектакль, становится очевидно, что сюжет мифа зеркально перевернут. Еще до третьего звонка зрители входят в концертный зал под монотонный звук кардиомонитора; в центре сценического пространства над саркофагом, согнувшись, сидит женская фигура в черных траурных одеждах — как

Ил. 1. Орфей с имплантированной лирой.

позднее становится понятно, Эвридика, живая и невредимая. После того как вступает оркестр, а звук сердцебиения обрывается, на сцене появляются анонимные персонажи в черном, проводящие ритуал мумификации: на обозрение зрителей из мертвого тела достают по одному внутренние органы. Свет гаснет, после чего появляется солист, Орфей (тот самый мертвец из саркофага), ныне обезличенный, андрогинный, постепенно по ходу оперы все больше приобретающий черты киборга.

Так в 2022 г. миф об Орфее оборачивается сам на себя: сюжет о силе любви, преодолевающей смерть, о катабасисе, то есть о сошествии во имя жизни в царство смерти, превращается в зловеще звучащий обезличенный зов мертвых к живым, совершающих тем самым обратное движение в восхождении к свету. У философа М. Серра есть любопытное наблюдение в главе «Статуй», посвященной двум сюжетам об оборачивании: об Орфее, Лоте и его жене, покидавших Содом. Серр проводит аналогию между этими сюжетами и выходом из хаоса темноты к свету: «Сочинитель спускается в ад, чтобы похитить у него тело Эвридики. У избравшего этот легкий, ведущий в яму путь лицо и глаза повернуты в нужную сторону, и льющийся из-за спины свет разгоняет перед ним тьму. Падение в бесформенность — самая простая дорога: вплетаясь в грохот осколков, не ошибешься. Труд начинается при подъеме, и теперь свет, наоборот, помеха: глаз не видит, куда ступает нога. Оборачиваться нельзя» [Серр]. Орфей для него — носитель жеста прояснения, выхода и выведения на свет, но вместе с этим и побега, поскольку он достает себя же из царства мертвых, но этим отрезает себя от первозданного хаоса, непознаваемого и самой смерти.

В этой связи интересным образом трансформируется линия взаимоотношений Орфея и Эвридики: следуя логике мифа, как мы уже указывали ранее, Орфей не может смириться с утратой возлюбленной и после проигранной возможности ее вернуть умирает сам: сначала символически — для человеческого мира, а после буквально — через физический распад. Нижегородская постановка встраивает возлюбленных в пост-Платоновский миф о половинках, неразрывно связанных в единое целое, однако переосмысляет в радикальном ключе: даже умерев, герой продолжает преследовать свою возлюбленную, фактически доводя до смерти. Поскольку бессубъектный Орфей мертв и движется путем восхождения к живой Эвридике, совершить центральный жест мифа — оборачивание — он никак не может: ему оборачиваться некуда. Постановщиками активно используется внесценическое пространство (оркестровая яма, боковые проходы в партере) — символическая лиминальная зона за пределами жизни и смерти, где герои могут встретиться. По ходу эпизода живая Эвридика поднимается на сцену за мертвым Орфеем, двигаясь по кромке, но, отшатнувшись, отходит в глубину и так вынуждает его обернуться, встречаясь тем самым с его взглядом в упор сама (Ил. 2).

Оба героя в итоге оборачиваются, и Эвридика умирает, а жест оборачивания в этой логике оказывается лишен актора — сам себе принадлежит и сам себя держит [Агамбен, с. 65].

По задумке либреттиста де Кальцабиджи, несмотря на нарушение Орфеем запрета оборачиваться, в финале оперы возлюбленные все равно оказываются вместе — их чудесным образом по принципу *deus ex machina* воссоединяет бог любви Эрот. Однако, судя по нынешним декорациям и черному костюму бога, визуально больше похожего на Танатоса, сегодня это воссоединение становится возможным все-таки в царстве мертвых.

Если возвращаться к вопросу о причине выбора именно этой постановки для перезапуска Нижегородского оперного театра в 2022 г., кажется небезосновательной мысль о возможной близости переживаний главного действующего героя и зрителя, погруженного в темноту партера. Вышедший за пределы всего человеческого современный Орфей связан неразрывными

узлами с утраченным призраком прошлого: отпустить его он не в силах, равно как и возвращение к нему оказывается невозможным. В работе «Скорбь и меланхолия» З. Фрейд дает определение меланхолического чувства: «В ряде случаев очевидно, что меланхолия тоже может быть реакцией на утрату любимого объекта; при иных поводах можно обнаружить, что природа утраты более идеальная. Скажем, объект умер не по-настоящему, но он потерян как объект любви (например, в случае покинутой невесты). Еще бывают случаи, когда считают, что нужно признавать такую утрату, но при этом не могут четко распознать, что именно утрачено, и тем скорее следует предположить, что и больной тоже не способен постичь умом, что именно он потерял» [Фрейд, с. 252]. Тем самым новая постановка «Орфей и Эвридика» не только использует заложенную в самом мифе динамику мифологического образа, но и реактуализирует



Ил. 2. Орфей и Эвридика встречаются взглядом.

проблему состояния современного субъекта — не живого и не мертвого, потерявшего идентичность в бесконечных информационных потоках и утратившего связь с хронологией прошлого и настоящего в череде исторических катаклизмов.

Источники

Буланов — Буланов С. Ад у каждого свой // Музыкальная жизнь [Электронный ресурс]. URL: <https://muzlifemagazine.ru/ad-u-kazhdogo-svoy/> (дата обращения: 22.10.2024).

Овидий — Овидий. Метаморфозы / пер. с лат. С. Шервинского. СПб.: Азбука-классика, 2007. 400 с. ISBN978-5-91181-550-9

Крылова — Крылова М. Амур и Омар // Classical Music News [Электронный ресурс]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/cupid-and-lobster/> (дата обращения: 22.10.2024).

Литература

Агамбен — Агамбен Дж. Средства без цели. Заметки о политике / пер. с итал. Кудрявцев. СПб.— М.: Гилея, 2015. 147 с.

Барт — Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. 351 с. ISBN978-5-8291-0979-0

Гнездилова — Гнездилова Е. В. Мифологема Орфея в античной культурной традиции // Проблемы исторической поэтики. 2021. № 3. С. 35–52.

Долар — Долар М. Голос и ничего больше / пер. с англ. А. Красовец; предисл. В. Мазина. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. 384 с.

Лосев — Лосев А. Ф. Античная литература / под ред. А. А. Тахо-Годи. 4-е изд., дораб. М.: Просвещение, 1986. 464 с.

Меньщикова — Меньщикова М. К. Интермедийные интенции мифа об Орфее в контексте культуры XX — начала XXI века // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2024. № 1. С. 82–88.

Мещанский, Савелова — Мещанский А. Ю., Савелова Л. А. Актуализация античных образов в творчестве современных драматургов // Научный диалог. 2024. Т. 13, № 2. С. 303–320. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-2-303-320

Серр — Серр М. Орфей. Лотова жена. Скульптура и музыка [Электронный ресурс] // Иностранная литература. 1997. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1997/11/orfej-lotova-zhena-skulptura-i-muzyka.html>

Фрейд — Фрейд З. Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252–259.

Шарыпина — Шарыпина Т. А. Иной и Чужой: лики Медеи в драматических и сценических интерпретациях XX — XXI веков // Научный диалог. 2024. Т. 13, № 5. С. 304–334. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-5-304-334

Марченков — Marchenkov V. The Orpheus myth and the powers of music. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009. 181 p.

Sources

Bulanov, S. *Ad u kazhdogo svoi* Everyone Has Their Own Hell. *Muzykal'naya zhizn'* Musical Life, <https://muzlifemagazine.ru/ad-u-kazhdogo-svoy/> (in Russian). Accessed 22 Oct. 2024.

Krylova, M. *Amur i Omar* Cupid and Lobster. *Classical Music News*, <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/cupid-and-lobster/> (in Russian). Accessed 22 Oct. 2024.

Ovid. *Metamorfozy* Metamorphoses. Translated by S. Shervinskii. Azbuka-klassika Publ., 2007 (in Russian). ISBN978-5-91181-550-9.

References

Agamben, G. *Sredstva bez tseli. Zametki o politike* [Means Without End: Notes on Politics] / transl. from Italian by A. Kudriavtsev. St. Petersburg — Moscow: Gileia Publ., 2015. 147 p. (in Russian).

Barthes, R. *Mifologii* [Mythologies] / transl. from French by S. Zenkin; introduction and commentary by S. Zenkin. Moscow: Akademicheskii Proekt Publ., 2008. 351 p. ISBN978-5-8291-0979-0 (in Russian).

Gnezdilova, E. V. *Mifologema Orfeya v antichnoi kul'turnoi traditsii* [The Orpheus Mythologem in Ancient Cultural Tradition]. *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of Historical Poetics], 2021, no. 3, pp. 35–52 (in Russian).

Dolar, M. *Golos i nichego bol'she* [A Voice and Nothing More] / transl. from English by A. Krasovets; preface by V. Mazin. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2018. 384 p. (in Russian).

Losev, A. F. *Antichnaya literatura* [Ancient Literature] / ed. by A. A. Takho-Godi. 4th ed., revised. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1986. 464 p. (in Russian).

Menshchikova, M. K. *Intermedial'nye intentsii mifa ob Orfee v kontekste kul'tury XX — nachala XXI veka* [Intermedial Intentions of the Orpheus Myth in 20th-21st Century Culture]. *Uchenye zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta* [Proceedings of Petrozavodsk State University], 2024, no. 1, pp. 82–88 (in Russian).

Meshchanskii, A. Yu., Savelova, L. A. *Aktualizatsiya antichnykh obrazov v tvorchestve sovremennykh dramaturgov* [Actualization of Ancient Images in Modern Playwrights' Works]. *Nauchnyi dialog* [Scientific Dialogue], 2024, vol. 13, no. 2, pp. 303–320. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-2-303-320 (in Russian).

Serres, M. *Orfei. Lotova zhena. Skul'ptura i muzyka* [Orpheus. Lot's Wife. Sculpture and Music] Electronic resource. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 1997, URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1997/11/orfej-lotova-zhena-skulptura-i-muzyka.html> (in Russian).

Freud, S. *Skorb' i melanholiya* [Mourning and Melancholia]. *Khudozhnik i fantazirovanie* [The Artist and Fantasy], Moscow: Respublika Publ., 1995, pp. 252–259 (in Russian).

Sharypina, T. A. *Inoi i Chuzhoi: liki Medei v dramaticheskikh i stsenicheskikh interpretatsiyakh XX — XXI vekov* [The Other and the Stranger: The Faces of Medea in 20th-21st Century Dramatic and Stage Interpretations]. *Nauchnyi dialog* [Scientific Dialogue], 2024, vol. 13, no. 5, pp. 304–334. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-5-304-334 (in Russian).

Marchenkov, V. *The Orpheus Myth and the Powers of Music*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2009. 181 p.