

# СТОРІНКИ ІСТОРІЇ

УДК 792.34(44)

ЗОЛОЗОВА-ЛЕ МЕНЕСТРЕЛЬ Т. В.

## ОГЛЯД ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ФРАНЦУЗЬКОЇ ОПЕРИ (1990–2015)

Сучасне оперне мистецтво у Франції цікаве тим, що і композитори, і режисери-постановники вдаються до сміливих пошуків і відкриттів, завдяки чому створено значну кількість різноманітних оперних спектаклів, у яких суттєво оновлено традиційні виражальні засоби або запропоновано нові, незвичайні, пов'язані із застосуванням віртуальних технологій. У виборі сюжетів композитори звертаються переважно до світової літератури всіх епох, починаючи з Біблії, міфології, античності, до класичних, романтичних і сучасних творів. Композитори увиразнюють в них ідеї, співзвучні своєму часу, вдаються до переробки і трансформацій сюжетів і образів, щоб актуалізувати їх звучання, застосовуючи для цього мови оригіналу (давньогрецьку, середньовічну німецьку, англійську, французьку, китайську). Яскравим прикладом цього є творчість Паскаля Дюсапена, автора семи опер, в яких тісно переплелися його композиторський і літературний талант. Він переробляє грецькі міфи («Пристрасть», «Пентесілея»), роман письменника XVII століття Крістофера Марлоу («Фаустус. Остання ніч»), романи авторів XX століття Гертруди Стайн («Щоб співати») і Альдо Палацескі («Перела»), сучасного письменника Олів'є Кадю («Ромео і Джульєтта»). У своїй оперній творчості П. Дюсапен здолав шлях від «спокуси новим» (відмова від традиційних форм у першій опері) до створення камерних оперних жанрів і справжньої великої опери з наративним сюжетом, великими хором і оркестром, численними солістами («Перела»). У пошуках індивідуального стилю П. Дюсапен, композитор фантастичної ерудиції – науково-технічної і музичної, – осмислює в музиці філософські й математичні закони і поняття шляхом організації форм і локальних мікроструктур, які не завдають шкоди виразності його експресивної музичної мови. П. Дюсапен прагне відтворити в сучасній оперній мові розмовні інтонації і звучання іноземних мов у стилі маньєризму, різноманітні форми співу й нюанси вимови.

**Ключові слова:** французька опера, музичне життя, постановка, театр.

Розуміння сучасної опери як жанру, важливого в музичному житті і композиторській творчості утвердилося в національній свідомості країни, за твердженням французьких музикознавців, протягом останніх 25 років<sup>1</sup>. Активний розвиток оперної режисури, оперні фестивалі, традиційні й нові, відкриття у столиці нового оперного театру Бастилія (1989), показ у ньому спектаклів для молоді, створення дитячого

---

<sup>1</sup> Фундаментальний огляд оперних спектаклів, представлених у Франції у цей період, здійснено у книзі Данієлі Пістон: Pistone D. 25 ans de créations opératiques en France (1990–2015) / Danièle Pistone. – Paris : Publication de la Sorbonne, 2015. – 183 p. З цієї праці наводимо численну інформацію. Цікаві відомості про розвиток оперного жанру в цей період викладені у книгах: La création lyrique en France depuis 1900. Contexte, livrets, marges. – Rennes : Presse universitaire de Rennes, 2015. – 372 p.; Les Enjeux de l'opéra au XXI<sup>e</sup> siècle: colloque. Paris, Maison de la chimie. 8 octobre 1997. – Paris, 1998. – 168 p.; Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX<sup>e</sup> siècle. – Paris: Publication de la Sorbonne, 2003. – 846 p.

оперного театру КРЕА (CRÉA)<sup>1</sup> в департаменті Сен-Сен-Дені і подібних структур в інших містах, стимулювали композиторів писати нові твори, розширили можливості їх постановок. Так, якщо протягом майже тридцяти років (1955–1983) на сцені паризької Гран Опера було поставлено лише три опери сучасних композиторів<sup>2</sup>, то протягом 1990–2015 років у країні відбулось понад 500 світових і національних прем'єр<sup>3</sup>. Багато європейських країн можуть позаздрити Франції, яка, за традицією, широко відкрита для творів зарубіжних композиторів.

Нині у країні діють майже 35 оперних сцен, на яких регулярно відбуваються сучасні оперні вистави. Хоч опера і сьогодні є елітарним мистецтвом, фінансові зусилля мерій, адміністрацій регіонів щодо зниження цін на квитки в оперних театрах Бордо, Ліона, Марселя й інших міст, як і ретрансляція оперних спектаклів у кінотеатрах, дають можливість розширити коло публіки, сприяють утвердженню сучасної опери в культурному житті французького суспільства.

На початку 1990-х років у Франції, як відомо, поширюється постмодернізм, і після анти-оперних течій 1960-х термін «опера» починає активно з'являтися у програмах театральних прем'єр. Різноманітністю жанрових визначень характеризуються такі спектаклі:

- камерна опера – Філіп Бесман (Philippe Boesmans), Марк-Андре Дальбаві (Marc-André Dalbavie), Паскаль Дюсапен (Pascal Dusapin), Філіп Манурі (Philippe Manoury), Жерар Пессон (Gérard Pesson), Мішель Реверді (Michèle Reverdy) та ін.;
  - комічна опера – Ізабель Абулькер (Isabelle Aboulker), Жерар Конде (Gérard Condé), Франко Донатоні (Franco Donatoni);
  - опера а ля сарсуела (à la zarzuela) – Томас Бретон (Tomas Breton), Пейо Кабальєро (Peio Caballero), Амадео Вивес (Amadeo Vives);
  - музичний театр – Жорж Апергіс (Georges Aperghis), Джоржіо Батістелі (Giorgio Battistelli), Рішар Дюбельські (Richard Dubelski), Хайнер Геббельс (Heiner Goebbels);
  - монодрама – Жорж Апергіс (Georges Aperghis), Гуальтьєро Дацці (Gualtiero Dazzi), Лоран Кюньо (Laurent Cuniot);
  - фантастична мелодрама – Маріус Констан (Marius Constant);
  - романтична опера – Жерар Конде (Gérard Condé);
  - навіть циркова опера – Кріс Дефорт (Kris Defoort);
  - опера-танго – Ален Обен (Alain Aubin);
  - опера-фарандола – Марі-Елен Фурньє (Marie-Hélène Fournier);
  - опера джаз – Лоран Кюньо (Laurent Cuniot), Дідьє Локвуд (Didier Lockwood), Жерар Марє (Gérard Marais);
  - опера-театр – Жан-П'єр Друе (Jean-Pierre Drouet).
- Нарешті, з'являються абсолютно незвичні назви:
- музична дія, ліричне кабаре – Бенжамен Херц (Benjamin Hertz);
  - електроопера – Маттео Франческіні (Matteo Franceschini);

<sup>1</sup> Дитячий театр «вокальної і сценічної творчості» у департаменті Сен-Сен-Дені. Місто Ольне-су-Буа (Aulnay-sous-Bois) посідає одне з перших місць у країні щодо небезпечної криміногенної ситуації.

<sup>2</sup> «Нюманс» («Numence») Анрі Барро, «Ерзебет» («Erszabeth») Шарля Шейна (Charles Chaynes) і «Святий Франциск Асизський» («Saint François d'Assise») Олів'є Мессіана.

<sup>3</sup> Їх перелік із датами створення і прем'єр наведено у додатку до цитованої книги «25 років оперної творчості у Франції (1990–2015)» Данієлі Пістон: Pistone D. 25 ans de créations opératiques en France (1990–2015) / Danièle Pistone. – Paris : Publication de la Sorbonne, 2015. – 227 p.

– опера-мультимедія – Стів Райш (Steve Reich), Тома Нгуєн (Thomas Nguen);  
– ліричний перформанс – Філіп Ерсан (Philippe Hersant);  
– лірична поема – Жерар Марє (Gérard Marais);  
– трагедія-танго – Ален Обен (Alain Aubin);  
– опера-поп або рок – Деймон Албарн (Damon Albarn), Родольф Бюргер (Rodolphe Burger), Владімір Кожухаров (Vladimir Kojoukharov), Франсуа Рібак (François Ribac), Мікаель Торке (Michael Torke).

Водночас, деякі опери сучасних композиторів нагадують, скоріше, сюїту пісень або мадригалів: «Елегії за Рільке» Філіпа Фенелона (Fénelon Philippe, Нансі, 2000), «О Менш» («O Mensch!») Паксаля Дюсапена (Париж, Буф дю Норд / Bouffes du Nord, 2011). Композитори часом поєднують жанри опери й ораторії: П. Дюсапен назвав свою «Меланхолію» операторією, тип ораторії з уживанням різних мов і текстів двадцяти письменників і поетів різних епох. Такий синтез жанрів (опери й ораторії) типовий і для опер «Тобіас» («Tobias») Андре Бона (André Bon) і «Поле вислову» («L'aire de dire») П'єра Жодловскі (Pierre Jodlovski). Ускладнює визначення жанру і переклад для сцени симфонічних партитур або фортепіанних і пісенних творів. Сценічного втілення набули «Мадригали» К. Монтеверді, «Хараві» О. Мессіана, «Урочиста меса» Дж. Россіні, «Манфред» Р. Шумана, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза.

Така різноманітність жанрових вирішень ускладнює визначення жанру сучасної опери, її меж. Не тільки через прозорість кордонів між традиційними жанрами, а й унаслідок уведення в оперу нових, віртуальних можливостей, породжених технологічним всесвітом чи спробами інструментально-вокального драматизму. Чи можна назвати оперою «Мадемуазель Ельзе» («Mademoiselle Else») Граціане Фінзі (Graciane Finzi, Париж, Буф дю Норд, 2013) для голосу і струнного квартету, названу камерною оперою, або «оперу без голосу» «Далекий голос Еврідіки» («La voix lointaine d'Eurydice», 2001) Антоні Жірара (Anthony Girard) для восьми інструментів (флейта, гобой, валторна, арфа, скрипка, віолончель, альт і контрабас), і, за бажанням, з одним танцівником і одним читцем. Флейтист інколи співає<sup>1</sup>. Їх радше можна вважати драматизованими інструментальними творами, ніж операми.

Нині у Франції немає професійних лібретистів, якими були А. Мельяк і Л. Галеві у XIX столітті. Хоч є кілька випробуваних спроб такої співпраці – Люк Бонді (Luc Bondy) і Філіп Бесман (Philippe Boesmans) або Пітер Сельоз (Peter Sellars) і Джон Адамс (John Adams). Провідні композитори – Паскаль Дюсапен, Філіп Фенелон, Рене Керинг (Rene Koering), Владімір Кожухаров, Мікаель Левінас (Michael Levinas) – беруть участь у створенні лібрето або пишуть його самі, щоб наблизити його до свого, композиторського бачення. «Опера – це перетворення тексту на музику, і лібрето – це вже акт створення музики», – стверджує Мікаель Левінас<sup>2</sup>. А П. Дюсапен після кількох спроб співпраці вирішив «думати про все сам». Для більшості своїх опер він писав лібрето, а в опері «Фаустус. Остання ніч» він одночасно створював музику і текст.

Цікава тенденція простежується у виборі сюжетів. Опера сьогодні стала майже літературним жанром. На сцені утверджується література всіх епох, починаючи з Біблії, міфології, античної літератури. Композитори завжди намагаються знайти ідеї, співзвучні своєму часу, вдаються до переробки і трансформацій сюжетів і образів. Такими є

---

<sup>1</sup> Опера була видана поважним видавництвом Бійодо (Billaudot).

<sup>2</sup> Cinq questions à Michael Levinas // Le Monde de la musique. – 1998. – № 222, juin. – P. 66.

канонічні постаті Медеї (Паскаль Дюсапен, Гійом Конессон / Guillaume Connesson, Лоель Ліберман / Lowell Liebermann, Крістоф Лотен / Christophe Looten, Мішель Реверді / Michèle Reverdy), Аріани (Граціан Фінзі), Антигони (Люк Бруез / Luc Brewaeys, Кассандри (Мікаель Жарель / Michael Jarell), Дедала (Джонатан Дов / Jonathan Dove, Юг Дюфур / Hugues Dufourt), Єлени (Танос Мікрутсикос / Thanos Mikroutsikos).

Широко залучені герої класичної, романтичної та сучасної літератури:

– Шекспір – Томас Едз (Thomas Adès), Джіорджіо Батистеллі, (Giorgio Battistelli), Лучано Беріо (Luciano Berio), Борис Бляхер (Boris Blacher), Філіп Бесманс (Philippe Boesmans), Франсуа Саран (François Sarhan);

– Жюль Верн – Венсан Бушо (Vincent Bouchet), Манюель Фернандес Кабаллеро (Manuel Fernandez Caballero), Жан-Марі Кюрті (Jean-Marie Curti), Граціан Фінзі (Graciane Finzi), Філіп Ерсан (Philippe Hersant);

– Артур Рембо – Жорж Беф (Georges Boeuf), Маріус Констан (Marius Constant), Марко-Антоніо Перес-Рамірес (Marco-Antonio Perez-Ramirez), Матіас Піншер (Matthias Pintscher), Анрі Пуссер (Henri Pousseur);

– Микола Гоголь – Мар'ян Кузан (Marian Kouzan), Мікаель Левинас (Michael Levinas), Мечислав Вайнберг (Mieczyslaw Weinberg / Mojsze Wajnberg).

По кілька опер написано на сюжети Ганса Андерсена, Антона Чехова, Оскара Уальда, Гюстава Флобера, Моріса Метерлінка, Ежена Йонеско, Марселя Ейме, Георга Бюшнера (Georg Büchner), Жана Кокто, П'єра Корнеля, Еврипіда, Карла Гольдоні, Віктора Гюго, Франца Кафки, Проспера Меріме, Мольєра, Фрідріха Ніцше, Овідія, Райнера Марії Рільке, Марселя Паньоля, Джованні Бокаччо, Мігеля де Сервантеса, Геракліта та ін.

Приваблюють і видатні персонажі:

– Гектор Берліоз – Жерар Конде, Жерар Гарсен (Gérard Garcin), Мікаель Левінас;

– Джордано Бруно (Франческо Філідеї / Francesco Filidei);

– Поль Сезанн – дві опери Франсуа Нарбоні (François Narboni);

– Камій Клодель – Мішель Декуст (Michel Decoust);

– Христовор Колумб – Ізабель Абулькер (Isabelle Aboulker), Луї Дюнуайе де Сегонзак (Louis Dunoyer de Segonzac), Жером Галло (Gérome Gallo);

– Ван Гог – Монік Чекконі-Ботелля (Monic Cecconi-Botella);

– Франсіско Гойя – Жан Продромідес (Jean Prodromidès);

– Вольфганг Амадей Моцарт – Джон Адамс (John Coolidge Adams)<sup>1</sup>.

Незначну частину оперних сюжетів становлять політичні – «Ніксон у Китаї» («Nixon en Chine») і «Смерть Клінгофера» («La mort de Klinghoffer») американського композитора Джона Адамса. «Реалістична опера» («un opéra du temps réel») – так Себастьян Рівас (Sébastien Rivas) назвав свій твір «Аліадос» («Aliados»), у якому йдеться про зустріч Маргарет Тетчер і Августо Піночета 1999 року. Але деякі композитори, наприклад П. Дюсапен, категорично заперечують такі документальні опери (docu-opéra). Він вважає, що для багатьох митців «опера набуває справжнього втілення у міфі, у всьому тому, що вириває нас із буденного життя, будь то хоч надзвичайна пристрась або ситуації з історії, співзвучні сучасності»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Повну інформацію про сюжети опер, лібретистів і постановки дивись у цитованій книзі Данієлі Пістон: Pistone D. 25 ans de créations opératiques en France (1990–2015) / Danièle Pistone. – Paris : Publication de la Sorbonne, 2015. – 227 p.

<sup>2</sup> Danielle Cohen-Levinas, L'opéra et son double, Paris, Vrin, 2013, P. 235.

Сюжетом лібрето може стати навіть живопис, як, наприклад, «Пліт Медузи» Теодора Жеріко (Jean-Louis-André-Théodore Géricault) – «Пліт “Медузи”» («Le radeau de la “Méduse”») Ксав'є Росель (Xavier Rosselle), або «У неділю після обіду на острові Гранд Жатт» («Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte») Жоржа Сера (Georges Seurat) – «У неділю в парку з Джорджем» («Sunday in the park with George») Стівена Зондхайма (Stephen Sondheim). Композитори й лібретисти звертаються до сюжетів кінофільмів: Емір Кустуриця до свого однойменного фільму в опері «Час циган» («Le temps des gitans»), або Стівен Зондхайм до «Посмішки літньої ночі» І. Бергмана в опері «Маленька нічна музика» («A little night music»). Інколи опери торкаються значних тем: творчість в епоху диктатури сталінізму – «Ахматова» Бруно Монтовані (Bruno Mantovani), права жінок – «Принесені в жертву» («Sacrifiées») Тьєрі Пеку (Thierry Pécou).

Є композитори, які відкидають ідею зрозумілого лібрето. Наприклад, Мередіт Джейн Монк (Meredith Jane Monk), автор опери «Атлас» («Atlas») про життя Олександри Девид Ніль, сповнене авантюри. У цьому творі звучать арії, у яких переважають голосні з найрізноманітнішими способами вимови. Зрозумілі тільки кілька складів.

Д. Пістон наводить у своїй книзі приклади кількох провокативних лібрето: про англійську дівчину, яка увічніює на поляроді свої сексуальні успіхи – «Припудріть їй обличчя» («Powder her face») Томаса Едза (Thomas Aides), або «Альфред, Альфред» Франко Донатоні (Franco Donatoni), сюжет якої нав'язаний його діабетичною комою. Дослідниця цитує навіть спотворені релігійні сюжети, як в опері «Тереза» Маріуса Константа (Marius Constant): у ній іспанська діва перетворюється на святу Терезу Авіла, яку маркіз Сад тягне в палаюче вогнем ліжко. В опері «Любовний собор» («Le concile d'Amour», 2010) Мішеля Мюссо (Michel Musseau), яку постановники характеризують як «оперну форму, музичний, кінематографічний і радіофонічний театр», Господь Бог постає німецьким старим, Марія – еротоманкою, а Христос – розумово відсталим туберкульозником. Але ця схильність до епатажності, додає Д. Пістон, виникла не сьогодні. Згадаймо оперу «Санкта Сюзанна» П. Хіндеміта, героїня якої роздягається перед вівтарем. Цей твір спричинив численні дискусії у Франкфурті. Незважаючи на заборону Ватикану (1989), 2003 року оперу поставили в Монпельє і запланували на сезон 2016/2017 у паризькій Бастилії.

Щоб уникнути розповідності в лібрето і, водночас, зберегти напруження і розв'язку драматичної дії, композитори вдаються до паралельного розвитку подій. В опері «El Niño» («Немовля Христос») Дж. Адамса історія народження Господнього розгортається поряд з історією молодої матері. У «Трьох сестрах» Петера Етвеша (Eötvös Péter) драма А. Чехова розказана тричі під різним кутом зору. У його опері «Леді Сарашіна» короткі поеми, включені в розповідь, руйнують розповідну лінійність. У «Вишневому саду» А. Чехова Філіп Фенелон, композитор і автор лібрето, ставить у центр опери сцену балу і розгортає драматургію спогадів.

Ще одна тенденція – захоплення композиторів уживанням іноземних мов в операх. Граціана Фінзі вживає багато мов, навіть китайську. Мультимовність характерна для Джона Адамса («Ель Ніньо»: англійська, іспанська, латина), а в операторії «Меланхолія» («La Melancholia») П. Дюсапен уживає латину отців церкви, давньогрецьку, середньовічні німецьку і французьку, англійську В. Шекспіра та ін.

Ці кілька тенденцій<sup>1</sup> своєрідно виявились у творчості Паскаля Дюсапена, сьогодні, мабуть, найвидатнішого французького композитора. Його творча спадщина охоплює більше ста творів майже всіх інструментальних і вокальних жанрів, які широко виконують за кордоном найкращі оркестри і ставлять на сценах Статс-опер (Staatsoper) Берліна й Відня, театру Ла Монне (Théâtre Royal de la Monnaie) Брюсселя, паризької Бастилії (Opéra de la Bastille) та інших провідних європейських сценах. Автор семи опер, він спільно з Філіпом Фенелоном, Філіпом Манурі і Мікаелем Левінасом представляє сучасну оперну традицію у Франції.

Паскаль Дюсапен (нар. 1955, Нансі) не здобув композиторської освіти в консерваторії. Опанувавши короткий курс фортепіано, він навчався в Сорбонні на факультетах мистецтвознавства й естетики, а також на факультеті архітектури в Художній Академії. Водночас, протягом чотирьох років (1974–1978) щосереді відвідував вільним слухачем семінари Яніса Ксенакіса в Університеті Париж I. Композитор згадує про цей дуже продуктивний період у його житті, коли він уранці слухав філософа Жюльєна Делеза, по обіді йшов на семінари Яніса Ксенакіса і закінчував день вечірнім курсом про живопис американських художників-мінімалістів – Барнетта Ньюмана (Barnett Newman), Сола Левитта (Sol LeWitt) Дональда Джадда (Donald Judd), – твори яких назавжди стали його улюбленими концептуальними моделями.

Вивчення музичної композиції тривало у класі О. Мессіана, який він відвідував недовго теж як вільний слухач. Згодом П. Дюсапен виборов Римську премію і три роки провів у Римі (1981–1983). На запрошення Ліонського симфонічного оркестру написав кілька цікавих творів (1993–1994). Отже, майже самотужки він набув фантастичної ерудиції, яка надала неповторності його композиторській творчості.

Дві освіти, науково-технічна й музична, навчання у Я. Ксенакіса та О. Мессіана і вплив Е. Вареза, музика якого справила найсильніші враження в юності, визначили шлях П. Дюсапена. «Ксенакіс відкрив мені мистецтво організації форми, урівноваження силових полів, керування напруженням», – згадував П. Дюсапен<sup>2</sup>. Я. Ксенакіс на своїх семінарах привернув увагу цього зацікавленого і впертого студента лише на третій рік, і П. Дюсапен показав йому свої твори. Але сам він навчався затято: «Коли Ксенакіс говорив про математичні закони, наприклад закони Пуассона, або інформатику, я вивчав їх достеменно. Коли він розповідав про античну літературу, я перечитував майже всіх античних авторів. Коли в семінарах йшлося про архітектуру, я вступив на архітектурний факультет Художньої Академії і методично вивчав її»<sup>3</sup>. З того часу він



Паскаль Дюсапен.

<sup>1</sup> Їх розвиток в оперній творчості французьких композиторів зазначеного періоду описаний у музикознавчій літературі, зазначеній на стор. 60.

<sup>2</sup> Цит. за : Mérigaud B. L'enfant terrible de la musique contemporaine / Bernard Mérigaud // Télérana. – 2000. – No 2645. – 20 septembre. P. 85–90.

<sup>3</sup> Bruno S. Pascal Dusapin / Serrou Bruno // Lettre du musicien. – 1999. – 13 avril. – P. 29.

прагне відтворити в музиці архітектурні закони, ґрунтовані на парадигмах форм і пропорцій, які поєднують точність формальної організації і свободу винаходу. Композитор говорить також про надихаючий вплив ідей Рене Тома (René Thom), викладених у книзі «Математичні моделі формотворення»<sup>1</sup>, особливо його теорії про сім основних форм розвитку. П. Дюсапен вивчав ідеї фрактальності<sup>2</sup> видатного математика Бенуа Мандельброта (Benoît Mandelbrot). Та найбільший вплив на нього справили ідеї філософа Жюльєна Делеза. У пошуках своїх своєрідних ідей «анти-розвитку», протиставлених традиційним, він спирається на основні поняття філософії Ж. Делеза: *різому* (*rhizome*), як різноманітної множинності, *складки* (*le pli*), як специфічної форм мислення, яка йде від Готфріда Лейбніца, становлення (*devenir*)<sup>3</sup>.

У своїй книзі «Музика у процесі творення»<sup>4</sup> П. Дюсапен осмислює музичне втілення цих філософських, математичних законів і понять в організації форм і локальних мікроструктур музики, хоч і наголошує, що деякі він уживає як метафори, що артистичне мислення може бути збочене, якщо ставити наукові структури вище за музичні форми. Зауважимо, що ці науково-теоретичні ідеї не відволікають композитора від пошуків виразності його експресивної музичної мови, часом досить жорсткої, терпкої, з розгортанням звукової матерії величезного динамічного потенціалу, з вибухами «варезівських» кластерів, у якій, однак, завжди є місце чуттєвості і ліризму. У цьому переконують його вокальні й оперні твори. Саме світ людських емоцій і почувань у всіх їх драматичних складностях і трагічних суперечностях уважно вивчає композитор. Чарівниця Медея, яку він зображує в апогеї її трагедії. Пентесілея, королева амазонок, для якої кохання до Енея обертається трагедією, бо воно може відбутися тільки за умови, якщо вона його поборе в поєдинку. Так само *Вона* (прототип *Еврідіки*), героїня опери «Пристрасть», яка зрікається вийти з підземного світу і в тяжких дискусіях, повних любові й муки, запевняє *Його* (прототип *Орфея*) залишитися з нею.

Коли 1985 року тридцятирічному композитору замовили першу оперу до 200-річчя Французької революції, цей жанр ще не привернув його уваги. П. Дюсапен згадував, що він навіть не наважувався розповідати, що працює над оперою, йому довелося витримати багато глузувань і навіть сарказму від колег. Звичайно, на цей час К. Штокхаузен, Л. Беріо, Д. Лігеті, Б. А. Ціммерман працювали в жанрі музичного театру, як і дещо іншим чином Маурісіо Кагель, Жорж Аспергіс та інші. Як учень Я. Ксенакіса, він знав його «Політоп», ідею тотального, універсального мультимедійного спектаклю з модерною технологією візуального й сонорного рядів. Відкриваючи дорогу формам вираження майбутнього, він став для П. Дюсапена «прометеївською утопією». Шукаючи свій шлях в оперному мистецтві, П. Дюсапен звертається до світової культури. Його творчість живиться передусім потужним культурним ареалом віків – літератури, філософії, живопису від грецької та латинської античності до сьогодні. Тут і Біблія, і міфологічні сюжети. Операторія «Меланхолія» створена на тексти двадцяти письменників і поетів, серед яких Гомер, Святий Амбруаз, Плотен, Гесіод, В. Шекспір, Хільдегарда Бінгенська (Hildegard von Bingen). В опері «Остання

---

<sup>1</sup> Thom R. Modèles mathématiques de la morphogenèse / René Thom. – Paris : Éditions Christian Bourgois, 1974. – 143 p.

<sup>2</sup> Опис і аналіз ідей фрактальності див. у книзі: Boutot A. L'Invention des formes / Alain Boutot. – Paris : Editions Odile Jacob, 1993. – 376 p.

<sup>3</sup> Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux / Gilles Deleuze et Felix Guattari. – Paris : Edition de Minuit, 1980. – 645 p.

<sup>4</sup> Dusapin P. Une musique en train de se faire / Pascal Dusapin. – Paris : Seuil, 2009. – 188 p.

ніч Фауста» композитор напише лібрето за книгою Кристофера Марлоу, створеною за 200 років до Й. В. Гете. В інших операх використані тексти Данте Аліг'єрі і Джакомо Леопарді, письменників початку ХХ ст. – Гертруди Стайн (Gertrude Stein), Альдо Палацескі (Aldo Palazzeschi), Самюеля Бекета (Samuel Barclay Beckett), а також сучасників – Хайнера Мюллера (Heiner Müller), Олів'є Кадіо (Olivier Cadiot). Опері П. Дюсапена є справді літературним жанром. Музичний і літературний талант композитора настільки поєднані у творчості, що він пропонує називати себе письменником у музиці, а найулюбленішим композитором вважає Г. Флобера<sup>1</sup>.

У творчості П. Дюсапена виявилася й тенденція до створення опер мовами літературного оригіналу. Серед семи його опер тільки одна, перша – «Ромео і Джульєтта», написана французькою, усі інші – італійською («Пристрасть», «Перела»), німецькою («Медеяматеріал»), англійською («Щоб співати», «Фаустус. Остання ніч»). Звернення композитора до іноземної мови свідчить про його бажання надати перевагу музичному звучанню, музикальності мови перед її змістом. «З музичного боку, мови не бувають нейтральними, – говорить Паскаль Дюсапен. – Я не пишу однакою партитуру, якщо вона буде виконуватись англійською, німецькою чи італійською, бо кожна мова має свою інтонацію <...> Тексти Хайнера Мюллера, Гертруди Стайн, Альдо Палацескі втрачають усю свою звукову самотність у перекладі французькою. Мені здається, щоб “сплести” текст із музикою, треба доторкнутись найперше до його звучання, яке треба відчутти шкірою, тілом <...> до глибини наших клітин <...> адже людське тіло є музичним інструментом <...> Композиція музики іноземною мовою дає мені найвищу звукову насолоду»<sup>2</sup>.

Звернення до міфологічних сюжетів в операх «Медеяматеріал», «Пристрасть», «Пентесілея» також відображає типову для французької сучасної опери тенденцію трансформувати відомі сюжети. Так, опера «Пристрасть» на лібрето композитора написана італійською мовою, у ній поєднано дві історії. Перша, біблейська, про жінку Лота, яка оглянулася, щоб побачити руїни Содома й Гоморри. Покаравши її за непослух, Бог перетворив її на соляний стовп. Друга – міф про Орфея та Еврідіку, у якому Орфей порушив умову. Занепокоєний тишею за його спиною, він оглянувся, щоб упевнитись, чи Еврідіка йде за ним, і тим самим втратив її навіки. В обох історіях погляд назад, нетерплячість і непослух караються. У П. Дюсапена ці історичні драми набули іншого прочитання.

Знаючи захоплення П. Дюсапена операми К. Монтеверді, адміністрація фестивалю Екс-ан-Прованс замовила йому написати оперу як сучасну історичну конфронтацію трьом шедеврам К. Монтеверді («Орфей», «Коронація Поппеї» та «Уліс»), які планувалося показати на фестивалі 2008 року. П. Дюсапен для своєї опери «Пристрасть» (2006–2007) вирішив відшукати в текстах опер К. Монтеверді іншу, свою історію, пов'язати її з вираженням пристрастей, зображених в історичних операх, а водночас – розказати драму Орфея майже навпаки. Центром трьох опер К. Монтеверді є вираження пристрастей (*passion*). Це поняття композитор докорінно відрізняє від понять почуття (*sentiment*) і емоції (*émotion*), нагадуючи: ми можемо приховати почуття або пережити емоцію, але не треба забувати, що в основі слова *пристрасть* лежить *patior*, що означає *страждати* (*souffrir*)! Це пояснює, що здавна говорять про пристрасть як порух душі у стражданні, непідвладний людській волі. Як завжди, П. Дюсапен глибоко вивчає тему, щоб написати лібрето: теорію афектів

<sup>1</sup> Dahan E. “Faustus”, sans fausse note / E. Dahan // Libération. – 2006. – 23 janvier. – P. 15–16.

<sup>2</sup> Dusapin P. Une musique en train de se faire / Pascal Dusapin. – Paris : Seuil, 2009. – P. 139, 165.



та емоцій у творах Платона і Спінози, «Метод вираження пристрастей»<sup>1</sup> з ілюстраціями Шарля Лебрена, живопис Караваджо (голова «Медузи», «Мадонна»), і навіть фото заплаканих жінок у міжнародній пресі.

В опері два центральні персонажі – *Він* і *Вона*. Він спускається в підземне царство, щоб вивести її на світ до сонця, але Вона зрікається вийти з підземелля, бо знає кінець цієї історії. У важких дискусіях, сповнених любові й муки, *Вона* запевняє його залишитися з нею. І він згоджується, знаючи, «що на поверхню, де блищить сонце, шлях для них закритий», цитує композитор Данте («dans cet antre obscur, dont il sait que pour retourner au soleil, le chemin est fermé»<sup>2</sup>).

На сцені цієї камерної опери мадригальна група *Інші*. Цей умовний хор (шестиголосний) не спілкується і не співає разом із героями, а є відлунням їхніх слів та емоцій або коментує їхні пристрасті.

Створення першої опери «**Ромео і Джульєтта**» («Roméo et Juliette», 1988), замовленої до 200-річчя Французької революції, відбувалось під гаслом «Зруйнувати оперу»<sup>3</sup>, відмовитись від традиційних форм жанру<sup>4</sup>. Якщо П. Дюсапен не був першим, хто звернувся до шекспірівського твору, то він трактував його найбільш довільно. Від В. Шекспіра залишаються лише імена, архетип героїв, метафора трагічної любові. Тут немає ні Історії 1789 року, ні жодної психологічної ситуації. Героїня пов'язана з Революцією ідеєю, згідно з якою закохані й революціонери хочуть змінити світ і мову. «На мій погляд, – вважає П. Дюсапен, – усі революції є згустком опери. Можна виявити подібність між революціонерами і закоханими: політики говорять, як закохані, а закохані – як політики, бо ті й ті маніпулюють риторикою, створеною Революцією <...> Істинний сюжет моєї опери є система текст-музика, перехід слова у спів, подаються два стани мови. Адже текст і музика не зливаються самі по собі, як і для Ромео і Джульєтти не просто прожити ідеальну любов. Складні співвідношення між текстом і музикою змусили мене шукати, як співати разом, на один голос, як стати справжнім оперним дуєтом»<sup>5</sup>. Отже, у сюжеті відтворено мрію героїв опери – створити нову мову і новий спів. У цьому композитор убачає метафоричний сенс революційної ідеї опери. Тому основну пару оперних героїв (Ромео 1 і Джульєтта 1) дублюють драматичні актори (Ромео 2 і Джульєтта 2). Актор Білл (скорочення від В. Шекспіра) з кларнетом у руках (це його дубль) веде дію.

В ідеальній єдності часу й місця протягом одного дня Ромео і Джульєтта, Пасіонарія Революції, покохають одне одного і підуть на барикади. Після Революції щастя досягнуте, вони живуть у Новому світі серед американських індіців. Обоє герої стали справжніми оперними співаками. Та мрії закоханих і революціонерів здебільшого не досягають мети, слово і революційна риторика приречені на помилку, як

---

<sup>1</sup> Le Brun C. Methode pour apprendre a dessiner les passions / Charles Le Brun. – Amsterdam, 1713.

<sup>2</sup> Цит. за: Dusapin P. Une musique en train se faire. Paris: Edition du Seuil, 2009. P. 188.

<sup>3</sup> «Треба зруйнувати оперу» – назва статті, опублікованої напередодні прем'єри. П. Дюсапен висловлює принципи своєї оперної естетики в розмові з Ан Рей (Rey A. Il faut casser l'opéra / Anne Rey // Le Monde. – 1989. – 6 juillet. – P. 10.

<sup>4</sup> Ромео і Джульєтта (1985–1988), опера з дев'яти номерів на текст Олів'є Кадіо для п'яти солістів, кларнетиста, трьох розмовних голосів, вокального квартету, хору і оркестру. Прем'єра опери відбулася в липні 1989 року в Монпельє і того ж року на оперних фестивалях в Авіньйоні й Страсбурзі. У жовтні 1989 року оперу було представлено в Женеві, Франкфурті, Мюлузі й Роттердамі.

<sup>5</sup> Цит. за: Glaymann C. Un nouveau Roméo – Dusapin recrée les Amants de Vérone / Claude Glaymann // Opéra International. – Paris, 1989. – Juillet/août. – P. 8.

любов і революція... Фінальний дует прощання героїв завершується афазією, втратою здатності говорити.

Драматичну дію та її деталі в опері важко простежити, вони розсіюються і зникають у двомовності (речитатив французькою і англійською), у дублюванні персонажів, доктринальних абстрактних промовах солістів, хору й вокального квартету, бо все це діється майже одночасно. Щодо музики, у цій розмовній і співучій плутанині найцікавішим є різноманітні форми співу з виразними деталями вимови.

Опера поділена на дві частини великим центральним оркестровим епізодом, який утілює Революцію. Кожна з чотирьох картин (до революції і після неї), є новою варіацією і трансформацією основних нарративних і сонорних елементів утопічної революційної риторики, яка містить фразеологію Л. А. Сен Жюста, К. Маркса і революціонерів 1789 і 1968 років (автор тексту, не лібрето, як наполягає композитор, Олів'є Кадію).

Щоб уникнути диктату режисера-постановника, композитор і автор тексту вибрали майже сценічний мінімалізм, без жодної образної, символічної, метафоричної жестикуляції. Опера йде фронтально, без декорацій, костюмів і майже без режисури. Це переважно статичні сцени, подібні скоріше до драматичного дійства ораторії. Простір сцени, його скупе освітлення у вигляді трикутника, у якому нерухомий хор розміщений на задньому плані. Герої Ромео 1 і Джульєтта 1 сидять на металічних табуретах і спілкуються, не звертаючись прямо один до одного, або зрідка переходять сцену і міняються місцями з Ромео 2 і Джульєттою 2. Спокуса оперою – так критика назвала твір молодого композитора.

Наступну оперу «**Медеяматеріал**» («Medeamaterial», 1990–1991)<sup>1</sup> він написав на замовлення театру Ла Монне в Брюсселі. До своєї постановки опери «Дідона й Еней» Г. Персела, короткої, тривалістю майже годину (не збереглись Пролог і велика частина третьої дії) директор театру хотів додати оперу сучасного композитора. Ідея представити два світи музичного вираження, між якими пролягло три століття, захопила П. Дюсапена. Він обрав тематично близький міфологічний сюжет «Медеї», мотивуючи це спільністю трагічної долі цих двох жінок. Кожну з них покинув коханий через їхні політичні амбіції. Композитор звернувся до твору «Медеяматеріал» сучасного драматурга Хайнера Мюллера, який трактував міф про Медею в жорстко модерному плані. У цьому тексті любов і ненависть переплетені і пристрасно знищують одне одного. Тут майже немає співу. Голос Медеї, драматична колоратура з величезним діапазоном, настільки експресивно виражає трагічні пристрасності, що жахає, лякає, у ньому все – лють, шаленство, гнів. Інколи в глибині сцени голос Медеї дублюється її голосом та голосами Язона і годувальниці, записаними на плівку.

«Для мене, – пише П. Дюсапен, – це була єдина альтернатива Дідоні. Велика чарівниця, яка допомогла аргонавтам здобути золоте руно, вона сама перебуває на сцені в стані найвищого розпачу, гніву, шаленості. На запитання Язона (*«Що ти хочеш?»*) вона відповідає: *«Вмерти. Мене не бажать більше тут, нехай смерть мене забере»*»<sup>2</sup>. Ця опера – величезне трагічне ламенто, мабуть, найбільше в оперній літературі, з широкою гамою почуттів – від любові, розпачу, ненависті, гніву до стану повного розладу нормального мислення, майже до втрати розуму у своїй невимовно жорсткій помсті Язону – вбивстві їхніх двох дітей. Зауважимо, що талант П. Дюсапена

<sup>1</sup> «Медеяматеріал», опера на текст Хайнера Мюллера для колоратурного сопрано, вокального квартету, мішаного хору й інструментального ансамблю. Прем'єра відбулася в театрі Ла Монне в Брюсселі 1992 року.

<sup>2</sup> Dusapin P. Une musique en train de se faire / Pascal Dusapin. – Paris : Seuil, 2009. – P. 148–149.

містить велику трагічну ноту – трагічні жіночі постаті з'являються вже в перших його вокальних творах – у кантаті «Ніобея, або Скала Сіпіл» (1982) на тексти Овідія, Сенеки, Ювенала, Озона для колоратурного сопрано, дванадцять мішаних голосів і вісім інструменталістів. Саме тут – виток ламенто Медеї і голос драматичної колоратури. Трагічний аспект із голосами, сповненими пристрастей, гніву й шаленства розвинуто в «Меланхолії» (1991), операторії для солістів, хору й оркестру на тексти авторів різних епох, присвячених меланхолії.

«Я розумів, що текст Мюллера в Медеї є основним і вимагає особливо ясного поєднання зі співом, тому оркестр тільки делікатно підтримує Медею, але не імітує її плач», – пише П. Дюсапен<sup>1</sup>. Композитор обрав для опери бароковий склад оркестру: струнні, орган, клавесин і мішаний хор. «Мені були цікаві тембральні можливості барокових інструментів, типи їх атак, більш живих, а також незрівнянна ніжність і чарівність струнних, які не мають нічого подібного з сучасними інструментами <...> Медея стає для мене метафоричною фігурою, своєрідним архетипом, але складною і прекрасно вписаною в реальність світу. Цією оперою я хотів привернути увагу до трагедій сучасного світу, які ми щодня переживаємо – хоч писати оперу не є боротьбою. Опера нічого не може, це не зброя. Оперою можна тільки висловити занепокоєння»<sup>2</sup>.

Опера **«Щоб співати»** («To be sung», 1992–1993)<sup>3</sup> для трьох жіночих голосів була цікавим експериментом, з одного боку, з текстом Гертруди Стайн (ігрова проза письменниці є відкритою формою, а з іншого, – співпрацею з видатним американським художником зі світла Джеймсом Терелом (James Turrell). Художник додав оперній драматургії контрапункт у вигляді варіацій кольору й інтенсивності світлових ефектів, який став своєрідним видимим резонатором музичного джерела: від прихованого виток до яскравої інтенсифікації звуку світлом. За словами композитора, ця камерна опера є гімном співу і побудована як струнний квартет.

Минуло десять років, перш ніж композитор звернувся до нової опери **«Перела, Чоловік диму»** («Perelà, Uomo di fumo»)<sup>4</sup> на замовлення паризького театру Бастилія. Це справжня велика опера з наративним сюжетом із десяти розділів, у ній багато солістів, великий хор і оркестр. Вона містить досвід його перших оперних партитур, а також нових оркестрових творів, які композитор інтенсивно писав протягом 1993–2003 років.

«Код Перели» («Il codice di Perelà») – футуристичний роман Альдо Палацескі з тенденціями до ірреалізму, алегорії та езотеризму, вийшов друком 1911 року за сприяння Ф. Т. Марінетті, друга й соратника по течії футуризму. Історія в ній проста: Перела, загадкове містичне створіння, з'являється просто неба невідомо звідки. Його легке тіло має вигляд диму і цим породжує у людей двозначні почуття: приваблює і відштовхує. Йому 33 роки, він народився від трьох матерів (Пена, Рете і Лама). Перела приходить у невідоме йому місто, знане тим, що всі королі в ньому були вбиті, суспільство деградоване й корумповане. Він викликає загальне захоплення, навіть обожнювання з боку короля, королеви і народу. Його сприймають як Месію і доручають створити кодекс законів. У нього закохується красуня Беллонда. Та раптове вторгнення дочки Камергера Аллоро, яка звинувачує Перелу у самогубстві її батька, докорінно змінює

---

<sup>1</sup> Dusapin P. Une musique en train de se faire / Pascal Dusapin. – Paris : Seuil, 2009. – P. 147.

<sup>2</sup> Там само. – С. 150.

<sup>3</sup> «To Be Sung», лібрето композитора англійською мовою за твором Гертруди Стайн «A lyrical Opera Made by Two» для читця, трьох сопрано, електронного приладу й малого оркестру.

<sup>4</sup> Прем'єра опери відбулась в паризькому театрі Бастилія в лютому 2003 року.

ситуацію. Старий Камергер, дізнавшись, що тіло Парели виникло внаслідок обвуглення, згорає в огні, щоб його імітувати. Суспільство повертається проти свого героя і вимагає смерті Перели. На процесі лише Беллонда насмілюється його захищати. Оскільки його не можна стратити, Перелу засуджують на довічне ув'язнення. Жертва ілюзій, породжених своїм виглядом, Перела у камері розмірковує про свою моральну одісею на землі, про це дивне суспільство, свідком якого він став мимоволі, про не зрозумілу для нього поведінку людей, їх невдячність і несправедливість. Він підноситься в небо і розчиняється хмарою.

Метафорична парабола, універсальна й вічна, алегорична філософська байка, герметичний бурлескний роман, опера-буф, відкритий роман, антироман – він є всім цим водночас, як і опера. Історія людини, яку обожнювали, а потім відкинули й засудили, типова для різних народів. Згадаймо Христа, Лютера Кінга, Ганді, багатьох інших. Багатство і виразність тексту А. Палацескі, його гуманістичне спрямування надавали можливість для різних його прочитань: від характеру буф до метафізики, від нагромадження комічних ситуацій, як у Фелліні, до трагічних інтермедій.

Ідучи за цією книгою, П. Дюсапен обрав десять розділів із шістнадцяти, і зберіг у своєму лібрето, скоротивши, оригінальний текст письменника. Театральність закладено в самому творі А. Палацескі: більшість розділів – це діалогічні сцени, у яких композитор посилив символіку й алегорію, узявши за модель «Великий Макабр» («Le Grand Macabre») Д. Лігеті. Драматургія наративного типу зосереджена навколо Людини Диму, розгортається як послідовність контрастних картин двома фазами (з першого по п'ятий і з шостого по десятий розділи). Архітектоніка опери продумана і строга. Перша драматична кульмінація (четвертий розділ «Бал» із появою десинхронізованого оркестру духових на сцені, коли натовп бурхливо вітає Перелу, контрастує в обрамленні двох статичних розділів: любовної з Беллондою (п'ятий) і глибоко символічної зустрічі з королевою, де її папуга повторює слово «бог» (третій розділ «Бог»). Шостий розділ «Смерть Аллоро» і восьмий «Процес» розділені розділом інтимних роздумів героя «Чому?» Друга кульмінація (восьма глава «Процес Перели») переходить у медитативний епілог (дев'ятий розділ, роздуми Перели у в'язниці) і в сцену вознесіння героя (десятий розділ). У партитурі майже немає зупинок, розділи поєднуються музикою, записаною на магнітофонній стрічці.

Усі події розгортаються в умовних, майже сюрреалістичних сценах з ексцентричними героями, які ніби прийшли з мікрокосму гральних карт. Реальна основа, історичні посилання в них перекриваються іронією, символічною пародією і надають композитору й режисеру широкі можливості для характеристики героїв.

У постановці Петера Мюсбаха (Peter Musbah) опера становить химерний світ, населений міфічними істотами гіпотетично зниклих континентів Лемюра чи Атлантиди, велетнями, гігантськими механічними ляльками, метафізичними папугами, де з появою персонажів композитор характеризує їх великими складними аріями і діалогами. «Створювати Перелу було для мене майже містичним переливанням крові з літератури в музику, ніби мої дві культури, музична й літературна, злилися воедино <...> Я вже давно хотів написати оперу італійською мовою. Було б смішно перекладати цю чудову музику мови на французьку, втрачаючи звучання мови Палацескі. Кожна мова як звуковий матеріал має свою музику, яка виходить за межі змісту», – повторював композитор<sup>1</sup>. Він уважно слухає «музику мови» і дбайливо ставиться до натуральних розмовних інтонацій – їх він утілює в музиці в стилі маньєризму сучасної

<sup>1</sup> Dusapin P. Une musique en train de se faire / Pascal Dusapin. – Paris : Seuil, 2009. – P. 116.

оперної мови, яка бере витоки у вокальній творчості Е. Вареза, Дж. Кейджа, М. Охани (Maugrice Ohana), Л. Беріо. Італійська мова опери часом спонукає композитора до архетипів своєрідного і вільного аріозного співу й улюбленого П. Дюсапенем речитативу стилю *parlando*. Він використовує різноманітні нюанси вокального стилю, сучасної оперної мови (спів-говір, співучий говір, голос із придыхом, шепіт, голос із шепотінням, крик, бурчання, наспівування)<sup>1</sup>.

П. Дюсапен вдається до різноманітного трактування голосів, обраних для героїв – як традиційних, так і оригінальних. Так, Перела має два реєстри – граційно вишуканий класичний тенор і тенор-альтино, реєстр фальцет, а для партії істеричного Архієпископа композитор обрав реєстр контр-тенора.

Митець широко вживає вокальне перетворення персонажів. Так, літня жінка, яка зустрічає Перелу на початку опери, пізніше стає експресивною, чуттєвою Беллондою, а велична королева перетворюється на дівчину, дочку Аллоро, справжню істеричку. Два стражники стають Міністром, Камергером і Президентом трибуналу.

В опері запропоновано нове трактування оркестру мішаного складу – бароковий клавесин і «сучасні» маримба й ксилофон. Порівняно з попередніми операми, оркестр є справжнім персонажем, найвищою мірою психологізованим. Він постійно підтримує драматичні ситуації, передбачає, коментує їх. Новизна полягає і в ілюстративній функції оркестру. Так, для розділу прийому в королеви композитор створив музику в стилі XVIII століття, із клавесином.

В історії Перели яскраво звучить метафора Христа і його Страстей: Перелі 33 роки, він прийшов із посланням світові, у нього є учні – Аллоро і Беллонда (Святий Жан і Магдалена), його роздуми на пагорбі нагадують Елеонську Гору. Як і Христа, його слухали, любили, а потім відкинули, насміялися, познущалися й засудили. Але йому вдалося вирватись із в'язниці/гробниці і підвестись у небо. Сумний підсумок земного шляху Месії – людину не можна врятувати. Як завжди, композитор намагався пов'язати свою оперу з реальністю сьогодення у трактуванні релігії та віри: «Цієї теми я торкався в “Реквіємі”, “Ромео і Джульєтті”, це питання мене цікавить <...> (за умови, що не плутають релігію із трансцендентальністю)»<sup>2</sup>.

Уважно дослухаючись до проблеми сучасного світу, композитор у наступних творах вірний своїм творчим константам. Опери «**Фауст. Остання ніч**» («Faustus. The Last Night», 2003–2004)<sup>3</sup>, «**Пристрасть**» («Passion», 2006–2007) і написана в рік його 60-річчя «**Пентесілея**» («Penthesilea», 2015) звернені до вічних моральних проблем і є, поряд із талановитим індивідуальним оперним стилем композитора, значною мірою «літературним жанром». Як маркіза Оліва де Беллонда (яка розповідає Перелі, що кожна людина народжується із серцем, яке належить іншому, і блукає по життю, щоб знайти своє власне серце в грудях того, кого покохає), композитор шукає у світовій літературі текст, слово, образ, які стоять на початку кожного оперного

---

<sup>1</sup> Див.: Amblard J. Pascal Dusapin. Intonation ou secret / Jacques Amblard, Paris : Musica Falsa, 2002. – 392 p.

<sup>2</sup> Dusapin P. Une musique en train de se faire / Pascal Dusapin. – Paris : Seuil, 2009. – P. 164–165.

<sup>3</sup> «Я уявляю Фауста людиною, абсолютно спотвореною ідеєю абсолютної влади. Це може бути метафорою будь-якого брутального політика чи керівника підприємства, захопленого ідеєю мондіалізації, або релігійної особи, певної своєї правоти і свідомої неможливості досягти всього, чого вона бажає» (Цит. за: Dahan E. “Faustus”, sans fausse note / Eric Dahan // La Terrasse, 2006. – Novembre. P. 15–16). Опера набула дуже цікавого сценічного втілення: сцена у вигляді величезного годинника, хід якого супроводжував останній діалог Фауста і Мефістофеля. Прем'єра відбулась в січні 2006 року на сцені Штаатс-опери (Staatsoper) у Берліні.

задуму. Щоб втамувати цю спрагу тексту, П. Дюсапен переробляє грецькі міфи («Пристрасть», «Пентесілея») і роман письменника XVII століття Крістофера Марлоу («Фаустус. Остання ніч»), щоб надати їм актуального звучання, поділитися з героями минулого роздумами про вічні проблеми буття.

Життя сучасної опери у Франції цікаве своєю різноманітністю і прагненням сміливих пошуків і відкриттів. У поточному і наступному сезонах в оперних театрах Парижа, Ліона, Лілля, Бордо й інших міст, поряд із традиційними спектаклями – від «Коронації Поппеї» К. Монтеверді до «Вогняного ангела» С. Прокоф'єва, – звучать нові опери з міфологічними сюжетами: «Чудовисько з Лабіринту» («Le Monstre du Labyrinthe») англійського композитора Джонатана Дова (Jonathan Dove), «Історія Орфея» («Histoire d'Orphée») Френка Колліна (Franck Collin) за драматичною поемою Жана-П'єра Сімеона (Jean-Pierre Siméon). Митці обирають середньовічні й класичні сюжети: опера-буф «Лицарі Круглого Столу» («Les Chevaliers de la Table ronde») французького композитора Флоримона Ерве (Hervé, справжнє ім'я Louis-Auguste-Florimond Ronger), «Лір» німецького композитора Аріберта Реймана (Arigbert Reimann). Щодо жанрових пошуків, у Парижі майорять анонси на вересень – нової рок-опери «Червоне і Чорне» («Le Rouge et le Noir») колективу авторів<sup>1</sup> за романом Стендаля. Нові оперні спектаклі для дітей з успіхом ставляться в усіх оперних театрах, зокрема до 25-річчя дитячої оперної школи в паризькому театрі Бастилія – твір про барона Мюнхаузена «Людина, яка не знала як вмерти» («L'Homme qui ne savait pas mourir»). У цьому спектаклі інтерпретовано авантюри барона Мюнхаузена на музику Ж.-Ф. Рамо, Ф. Шуберта, С. Райша і популярних сучасних хітів, у ньому беруть участь учні трьох класів із паризьких шкіл і з передмістя – Шантелюпль-Вінь (Chanteluples-Vignes) і Торіньї-сюр-Марн (Thorigny-sur-Marne). Згідно з педагогічною програмою, яка за підтримки міністерства освіти діє вже понад 25 років, для дитячої оперної школи театру Бастилія щороку обирають 33 французькі школи з поглибленим вивченням опери, балету, залучаючи таким чином учнів до створення живих спектаклів на театральній сцені.

У кінотеатрах по всій Франції відбулася ретрансляція з Нью-Йоркської Метрополітен-Опера «Далекої любові» фінської композиторки Кайї Сааріахо (Kaija Anneli Saariaho). Нарешті, 1 липня 2016 року на фестивалі в Екс-ан-Прованс у співпраці з оперними театрами Лілля і Діжона відбулася прем'єра опери «Каліла ва Дімна» («Kalila wa-Dimna») франко-арабського (палестинського) композитора Монейма Адвана (Moneim Adwan) – арабською і французькою мовами із французькими субтитрами). Ці кілька сторінок життя сучасної опери підтверджують стале зацікавлення композиторів розвитком оперного жанру. Бо, за словами Петера Мюсбаха, директора Віденської опери і режисера опер П. Дюсапена («Перела» і «Фаустус. Остання ніч»), «Сцена стала єдиним місцем, де можна побачити живі спектаклі, не маніпульовані телебаченням і його аудиторією, не куплені з певною метою чи тільки для заробітку. Лишилось одне місце, де завдяки емоції можна зрозуміти світ і людей у ньому. Опера як жанр нас вшановує. Вона говорить, що ми ще здатні творити наше життя самі, робити інші експерименти, ніж чистий і простий капіталізм»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Зазі (Zazie, псевдонім Ізабель Марі Енн де Трусі – Isabelle Marie Anne de Truchis), Вінсент Багіан (Vincent Baguian, справжнє ім'я Вінсент Памбагіан – Vincent Pambaguian), Сорель (Sorel, справжнє ім'я Жульєн-Аксель Фентрені – Julien-Axel Faintrenie), Вільям Руссо (William Rousseau).

<sup>2</sup> Drillon J. Un opéra, un vrai / Jacques Drillon // Telerama. – 2003. – 20 mars. – P. 8.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Amblard J. Pascal Dusapin. Intonation ou secret / Jacques Amblard, Paris : Musica Falsa, 2002. – 392 p.
2. Boutot A. L’Invention des formes / Alain Boutot. – Paris : Editions Odile Jacob, 1993. – 376 p.
3. Bruno S. Pascal Dusapin / Serrou Bruno // Lettre du musicien. – 1999. – 13 avril. – P. 29.
4. Cinq questions à Michael Levinas // Le Monde de la musique. – 1998. – № 222, juin. – P. 6–8.
5. Dahan E. “Faustus”, sans fausse note / Eric Dahan // Libération. – 2006. – 23 janvier. – P. 15–16.
6. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux / Gilles Deleuze et Felix Guattari. – Paris : Edition de Minuit, 1980. – 645 p.
7. Drillon J. Un opéra, un vrai / Jacques Drillon // Telerama. – 2003. – 20 mars. – P. 8.
8. Dusapin P. Faustus, the last night / Pascal Dusapin // La Terrasse, 2006. – Novembre. – P. 15.
9. Dusapin P. Une musique en train de se faire / Pascal Dusapin. – Paris : Seuil, 2009. – 188 p.
10. Glaymann C. Un nouveau Roméo – Dusapin recrée les Amants de Vérone / Claude Glaymann // Opéra International. – Paris, 1989. – Juillet/août. – P. 8.
11. La création lyrique en France depuis 1900. Contexte, livrets, marge. – Rennes : Presse universitaire de Rennes, 2015. – 372 p.
12. Les Enjeux de l’opéra au XXI<sup>e</sup> siècle: colloque. Paris, Maison de la chimie. 8 octobre 1997. – Paris, 1998. – 168 p.
13. Mériquaud B. L’enfant terrible de la musique contemporaine / Bernard Mériquaud ; éd. L. Feneyrou // Télérama. – 2000. – No 2645. – 20 septembre. – P. 85–90.
14. Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX<sup>e</sup> siècle. – Paris: Publication de la Sorbonne, 2003. – 846 p. – (Collection “Série esthétique”. – No 7).
15. Pascal Dusapin: “Il faut casser l’opéra” // Le Monde. – 1989. – 6 juillet. – P. 10.
16. Pistone D. 25 ans de créations opératiques en France (1990–2015) / Danièle Pistone. – Paris : Publication de la Sorbonne, 2015. – 227 p.
17. Rey A. Il faut casser l’opéra / Anne Rey // Le Monde. – 1989. – 6 juillet. – P. 10–11.
18. Thom R. Modèles mathématiques de la morphogenèse / René Thom. – Paris : Edition Christian Bourgois, 1974. – 143 p.

**Золозова-Ле Менестрель Т. В. Обзор тенденций развития жанра французской оперы (1990–2015).** Современное оперное искусство во Франции интересно тем, что композиторы и режиссёры-постановщики прибегают к смелым поискам и открытиям, благодаря чему создано значительное количество оперных спектаклей, в которых существенно обновлены традиционные выразительные средства или предложены новые, необычные, связанные с применением виртуальных технологий. Выбирая сюжеты, композиторы обращаются к произведениям мировой литературы всех эпох: к Библии, мифологии, античности, классическим, романтическим и современным. Они подчёркивают в них идеи, созвучные своему времени, трансформируют сюжеты и образы, чтобы актуализировать их звучание, применяя для этого язык оригинала (древнегреческий, средневековый немецкий, английский, французский, китайский). Ярким примером этого является творчество Паскаля Дюсапена, автора семи опер, в которых тесно переплелись его композиторский и литературный талант. Он перерабатывает греческие мифы («Страсть», «Пентесилея»), роман писателя XVII века Кристофера Марлоу («Фаустус. Последняя ночь»), романы авторов XX века – Гертруды Стайн («Чтобы петь») и

Альдо Палацески («перелом»), современного писателя Оливье Кадио («Ромео и Джульетта»). В своем оперном творчестве П. Дюсапен прошёл путь от «соблазна новым» (отказ от традиционных форм в первой опере) для создания камерных оперных жанров и настоящей большой оперы с нарративным сюжетом, большим хором и оркестром, многочисленными солистами («Перела»). В поисках индивидуального стиля П. Дюсапен, композитор фантастической эрудиции – научно-технической и музыкальной, – осмысливает в музыке философские и математические законы и понятия путем организации форм и локальных микроструктур, не наносящих вреда выразительности его экспрессивного музыкального языка. П. Дюсапен стремится воссоздать современным оперным языком разговорные интонации и звучание иностранных языков в стиле маньеризма, различные формы пения и нюансы произношения.

**Ключевые слова:** французская опера, музыкальная жизнь, постановка, театр.

**Zolozova-Le Menestrel T. V. An Overview of the Trends in the Development of the Genre of French Opera (1990–2015).** Modern operatic art in France is interesting because both the composers and stage directors resort to bold moves and discoveries, which is why a significant number of various opera productions have been created in which the traditional means of expression have been significantly updated, or new, unusual, virtual technology-based have been proposed. In choosing the plays, composers mainly turn to world literature of all epochs, from the Bible, mythology, ancient Greek and Roman works, to classical, romantic and contemporary works. Composers visualize the ideas from those sources that are consistent with the contemporary time, resorting to the processing and transformation of plots and images in order to actualize their sound by using the original language (ancient Greek, medieval German, English, French, Chinese). A striking example of this is the work of Pascal Dusapin, the author of seven operas, in which his composing and literary talents are closely intertwined. He reimagines Greek myths (“Passion”, “Pentesiley”), the novel of the 18<sup>th</sup> century writer Christopher Marlowe (“Faustus. The Last Night”), the novels of the 20<sup>th</sup> century writers Gertrude Stein (“To Be Sung”) and Aldo Palazzeschi (“Perela”), contemporary writer Olivier Cadot (“Romeo and Juliet”). In his opera writing, P. Dusapin made his path from “temptation of the new” (rejection of traditional forms in the first opera) to the creation of chamber operatic genres and true large-scale operas with a narrative plot, a large chorus and orchestra and numerous soloists (“Perela”). In search of his individual style, P. Dusapin, a composer of fantastic erudition – scientific, technical and musical – comprehends philosophical and mathematical laws and concepts in music by organizing forms and local microstructures that do not detract from the expressiveness of his musical language. P. Dusapin seeks to reproduce conversational intonations and the sound of foreign languages in the style of mannerism, various forms of singing and nuances of pronunciation in modern opera.

**Keywords:** French opera, musical life, production, theatre.