

УДК 782.1:78.071.1Пуленк(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327883

РІЗАЄВА Г.Є.

Різаєва Ганна Євгенівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

rizaievanmau@gmail.com

© Різаєва Г. Є., 2025

ОПЕРА «ДІАЛОГИ КАРМЕЛІТОК»: ЛЬВІВСЬКА ПРЕМ'ЄРА У СВІТЛІ MODÈLE PARISIEN ФРАНСІСА ПУЛЕНКА

Розглянуто паризьку прем'єрну виставу опери Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток» 1957 року на сцені *Garnier l'Opéra national de Paris* та українську прем'єру Львівської опери 2024 року. На основі листів та інтерв'ю композитора, а також публіцистичних матеріалів висвітлено процес підготовки опери до сценічного втілення, виявлено активну участь автора в організації паризької постановки, яку композитор вважав універсальною *la représentation modèle*. Досліджено принципові відмінності постановочного концепту світової прем'єри опери в міланському *Teatro alla Scala* та паризької постановки *Garnier l'Opéra*. Окреслено резонанс світової преси на прем'єри «Діалогів кармеліток». Зазначено особливу роль опери в житті Пуленка, його пристрасне намагання сценічного розкриття глибоких меседжів твору, бездоганного втілення духу Бернаноса та власних інсайтів, що знайшли втілення в унікальній музичній драматургії «Діалогів». Досліджено історію створення оркестрових інтерлюдій та правок в партитурі опери вже після декількох світових прем'єр. Простежено, як за допомогою музичної та сценічної драматургії Пуленку вдалося проявити метафізичний пласт «Діалогів кармеліток» та акцентувати «духовне невидиме», попри численні купюри літературного першоджерела. Виявлено значну динаміку зростання інтересу до опери «Діалоги кармеліток» в останні двадцять років на основі даних статистики постановок глобальної онлайн-платформи *Operabase*. Зазначено актуальність авторського прочитання партитури «Діалогів» Пуленка командою постановників Львівської опери. Досліджено постановочну стратегію, проаналізовано посилення ідеї кінематографічності твору за рахунок купюр та переакцентування вузлових драматургічних моментів опери. Наголошено на унікальній сценічній концепції львівських постановників, яка дозволила проявити невидимий змістовний пласт «Діалогів кармеліток», надавши йому сучасного виміру.

Ключові слова: «Діалоги кармеліток» Франсіса Пуленка, опера XX століття, оперний театр XXI століття, режисерська опера, Львівська опера.

Вступ. «Тільки дві післявоєнні опери увійшли до постійного репертуару театрів — “Пітер Граймс” (Бріттена) та “Діалоги кармеліток” (Пуленка)» [Glyndebourne, 2023]. Попри суб'єктивність думки відомого британського музиканта, журналіста та англіканського священника Річарда Коулза (Richard Coles), яку він висловив в офіцій-

ному промофільмі Глайнборського фестивалю 2023 року¹, не можна не погодитися з тим, що друга опера Франсіса Пуленка має особливу і загалом щасливу сценічну долю. З часу світової прем'єри у міланському Teatro alla Scala за майже шістдесят років вона неодноразово обійшла усі провідні оперні театри світу й інтерес до неї з боку режисерів та профільних інституцій (театрів та фестивалів) значно зростає. Про це красномовно свідчить статистика Operabase² останніх двох десятиліть, де кількість нових постановок та загальна кількість вистав «Діалогів кармеліток» по всьому світу зросла від 14 прем'єр та 55 вистав у 2001 році до вражаючих 341 та 504 у 2024 році відповідно, що підтверджує її непересічну актуальність у сьогоденні.

Знаменною подією без перебільшення світового культурного значення стала українська прем'єра «Діалогів» Пуленка на сцені Львівської опери у режисерській версії Василя Вовкуна (червень 2024 року). Зухвалість українських постановників взятися за вельми складну партитуру як з точки зору музично-драматургічної складової (масштабність твору, специфіка французької просодії, особливості пуленківського оркестру, ключове для цієї опери органічне поєднання вокальної майстерності й бездоганної сценічної гри), так і на рівні глибоких екзистенційних сенсів, щільно вплетених у християнські коди та загально гуманістичні проблеми існування людини в світі, окупилися сповна створенням резонансної авторської вистави, яка може конкурувати з видатними сценічними інтерпретаціями «Діалогів» європейських та американських театрів.

Численні вітчизняні огляди та рецензії на львівську прем'єру підняли цілий пласт проблем, пов'язаних з браком (а в деяких проблемних аспектах повною відсутністю) інформації в українському просторі як про саму оперу та бекграунд її створення, так і про бачення Пуленком її сценічного втілення, якому автор надавав надзвичайно важливого значення. У науковій україномовній царині прем'єрні постановки «Діалогів кармеліток» за життя Пуленка побіжно розглянуті в дисертації авторки статті [Різаєва, 2018]. У франкомовній літературі інформація щодо особливостей підготовки прем'єрних вистав та їх сприйняття композитором, музично-театральним бомондом і критиками сконцентрована насамперед у листах Ф. Пуленка [Poulenc, 1994], в інтерв'ю композитора та публіцистичних матеріалах, опублікованих у збірці *J'écris ce qui me chante* [Poulenc, 2011], на сторінках фундаментальних монографій провідних французьких пуленкознавців Анрі Еля [Hell, 1978] та Ерве Лякомба [Lacombe, 2013].

Важливість вітчизняних досліджень (у науковому й публіцистичному просторі) одного з найвизначніших оперних творів сучасності — «Діалогів кармеліток», публікація українською мовою матеріалів, що заповнюють лакуни, пов'язані історією його створення та сценічного втілення, з глибоким філософсько-психологічним колом проблем, які піднімає композитор у цій опері, доводить *актуальність* пропонованої статті.

Мета статті — виявити особливості зразкової репрезентації (*la représentation modèle*) «Діалогів кармеліток» Франсіса Пуленка (1957) та в її контексті з'ясувати специфіку сценічної концепції опери в прем'єрній виставі Львівської опери 2024 року.

¹ Влітку 2023 року відбулася прем'єрна постановка «Діалогів кармеліток» на Глайнборнському фестивалі. До цієї події було приурочено безліч публікацій, промороликів та інтерв'ю.

² Глобальна онлайн-база даних сценічних мистецтв з 1996 року, що містить відомості про оперні постановки, оперні театри та інституції, а також про виконавців та їхніх агентів.

Методологічна спрямованість дослідження передбачає використання наступних методів: історичного та біографічного (у дослідженні історії прем'єрних вистав «Діалогів кармеліток» в Мілані та Парижі), компаративного та аналітичного (для порівняльного аналізу постановочних концептів паризької та львівської вистав «Діалогів кармеліток»).

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві досліджено історію створення еталонної репрезентації (*la représentation modèle*) сценічного втілення «Діалогів кармеліток» Франсіса Пуленка в *Garnier l'Opéra national de Paris* та охарактеризовані її особливості; вперше висвітлено своєрідність постановочної стратегії та унікальної сценічної концепції української прем'єрної вистави «Діалогів кармеліток», реалізованої постановниками Львівської опери.

Результати дослідження.

Прем'єра alla italiano.

Світова прем'єра «Діалогів кармеліток» відбулася 26 січня 1957 року на сцені Teatro alla Scala — формального замовника опери. Напередодні Пуленк в листі режисеру майбутньої паризької вистави Морісу Жакмону зазначає: «Те, що готують у Мілані, фантастично в усіх відношеннях (229 костюмів, неймовірні співаки та все інше). <...> Очевидно, там сенсаційна подія. Усі газети пишуть про це...» [Poulenc, 1994, p. 855]. Вистава дійсно стала сенсацією і увійшла до анналів театру як «незабутній тріумф», якого він не пам'ятав від часів Джакомо Пуччіні [Hell, 1978, p. 262]. Опера виконувалась італійською, декорації та костюми були зроблені з розкішшю та величчю стилю італійської романтичної опери, сценографія, за словами першого біографа Пуленка Анрі Еля, вирізнялася «кінематографічністю»¹. Попри традиційну холодність міланської публіки до нових робіт, успіх був винятковим [Hell, 1978, p. 262].

Італійська преса відмічала високий рівень постановки, але розділилася по відношенню до музики Пуленка. Незважаючи на загалом схвальні рецензії, деякі випадки були досить різкими — як, наприклад, звинувачення у «гібридній», «непоследовній», «консервативній» музиці опери, відзначеній «нецікавим неопуччінівським веризмом» [Lacombe, 2013, p. 674] або натяк на невідповідність стилю виконання пуленківській партитурі: «Виконаний італійською мовою з усіма прийомами пізнього веризму, цей трагічний твір, що являє собою як людську, так і релігійну драму, змусив нас згадати поганого Пуччіні» [там само]. На прем'єру в Мілан, крім 94 критиків з усього світу, приїхала і французька делегація. Французька преса була хвалебною. Клод Ростан, який був командирований на міланську прем'єру як спеціальний кореспондент Le Monde і Carrefour, опублікував дві дифірамбічні статті. У Le Monde він підсумував: «Велика міжнародна подія. Велика французька перемога» [Poulenc, 1994, p. 860].

У Пуленка було змішане ставлення до італійської прем'єри. З одного боку, в листах та інтерв'ю він підкреслював, що в плані організації вистави виконання в La Scala було бездоганним, хвалив італійський переклад лібрето Флавіо Тесті та красу голосів. З іншого — композитор відчував себе відстороненим від процесу підготовки прем'єри і був незадоволеним її загальною концепцією («...міланська постановка усунула всі емоції на користь декоративності» [Poulenc, 1994, p. 861], «Немає сумніву,

¹ Особливо це було відчутно у порівнянні з червневою прем'єрою в Парижі, оскільки декорації між картинами там змінювалися набагато повільніше, ніж на сцені la Scala, що створювало порожняки й порушувало ритм спектаклю.

що в La Scala ми не знайшли емоцій Еберто¹ [Poulenc, 1994, p. 862]). Після довгої марної боротьби з театром за роль Бланш де Ля Форс для Деніз Дюваль² восени 1956-го композитор «здався» («Я налаштований схвалювати все із заплученими очима» [Poulenc, 1994, p. 847]) і смиренно дозволив Маргарет Вальман³ робити усе на її власний розсуд. Пізніше Пуленк зазначав: «Мілан зроблений зовсім без мене. У La Scala починаються репетиції на сцені, а я не бачив жодної декорації. Я не знаю, хто співатиме... Так краще; Вальман чудова та знає свою аудиторію. Я чекаю, що буду вражений, але жодним чином не зачеплений» [Poulenc, 1994, p. 849].

Modèle parisien.

Ще в червні 1956 році, водночас з початком підготовки «Діалогів» у Мілані, Пуленк знайшов художницю-постановницю (Сюзан Лалік) та окреслив склад виконавців для паризької прем'єри. Він починає одержимо шукати режисера-постановника, у численних листах до Жоржа Хирша⁴ та Ерве Дюгардена⁵ формулює власні вимоги до людини, яка буде втілювати його візії ідеального музично-сценічного прочитання партитури. «З Вальман і Вахевичем у Мілані ми матимемо розкіш у бідності. У Парижі я хочу, щоб це було чисто по-французьки і згідно з **моїми суворими вказівками** (виділено мною. — Г. Р.), з глибоким знанням стосовно «Кармеліток». <...> Для постановки я хочу гнучкого режисера, який враховує вимоги музики» [Poulenc, 1994, p. 837].

Дослухаючись до переконливих аргументів Хирша, Пуленк відмовляється від ідеї залучити до створення вистави Макса де Ріє (Max de Rieux), режисера постановки своєї першої опери «Перса Тірезія» в Опера-Комік в 1947 р. Водночас він відкидає декілька запропонованих кандидатур через «відсутність музикальності», «недостатність режисерського масштабу», «протилежний музичний світогляд» або «брак захопленості» [Poulenc, 1994, p. 849, 851–852].

Зрештою, Пуленк зупиняється на Морісі Жакмоні (Maurice Jacquemont) — режисері студії Champs-Élysées, знаходячи у ньому повну суголосність візії майбутньої вистави: «Все, що Ви говорите у своєму малюнку, є саме тим, про що я думаю. Я ще раз кажу вам: Ви людина для цієї роботи» [Poulenc, 1994, p. 862–863]. Вже після прем'єри в Мілані, у листі Дюгардену від 3 березня 1957 року Пуленк зізнається: «Я не можу перестати писати Жакмону. <...> З ним я добираюся до суті всього. Мені б дуже хотілося, щоб люди дійсно бачили мою роботу такою, якою вона є. Тут немає ані Масне, ані Пуччіні. Тут усе набагато складніше. Я віддаю перевагу меншому успіху в Парижі, але щоб це було суворим і зворушливим» [Poulenc, 1994, p. 863].

¹ Театр, у якому 24 травня 1952 року вперше була поставлена п'єса Бернаноса «Діалоги кармеліток».

² Саме для Дюваль Пуленк створював образ Бланш де Ля Форс («Деніз — єдина Бланш мого серця» [Poulenc, 1994, p. 837–838].

³ Маргарет Вальман, режисерка міланських «Діалогів», дружина директора і співвласника видавничого дома Ricordi Гвідо Валькарені, з яким у Пуленка були доволі тісні професійні та дружні стосунки. Вальман також поставила «Діалоги» у Ковент Гарден і у Віденській опері, але Пуленк був категорично проти її участі у паризькій антрепризі: «З дорогою Маргарет краще нічого не заплутувати, бо вона ... могла бачити все лише ззовні» [Poulenc, 1994, p. 863].

⁴ Жорж Хирш (George Hirsch) — голова Союзу національних ліричних театрів Франції у 1946–1951 та 1956–1959 роках.

⁵ Ерве Дюгарден (Hervé Dugardin) — директор паризького відділення видавничого дому Ricordi.

Прагнення створити зразкову, суто французьку — з духом Бернаноса-Пуленка виставу на протигагу італійській, стає для композитора *idée fixe*: «Італійське музичне виконання було чудовим, але вистава буде набагато справжнішою і красивішою у Парижі» [Poulenc, 1994, р. 863], «Мілан був чудовим, але Париж буде приголомшливим» [Poulenc, 1994, р. 869], «... Я не хочу погоджуватися з тими, хто наперед говорить, що саме в Мілані нам доведеться побачити та почути “Кармеліток”. <...> Ми повинні перемогти» [Poulenc, 1994, р. 855], «Справжні “Кармелітки” будуть у Парижі» [Poulenc, 1994, р. 854].

Основні візії своєї вистави Пуленк формулює навколо понять «справжність», «суворість», «шляхетність», «смак». І в цьому, насправді вимушеному протистоянні двох кардинальних поглядів на «Діалоги кармеліток» — італійського та французького, — проступає «постійний діалог двох потужних національних традицій» [Жаркова, 2022, с. 439], якій метафорично був розіграний ще у XVII столітті у придворному балеті *Ballet de la Raillerie* Ж.-Б. Люллі, де сила італійської музики показана в надмірній чуттєвості, а французької — у вишуканій стриманості [Жаркова, 2022, с. 458–459]. Не дивно, що саме в цій парадигмі Пуленк стверджує: «З La Scala треба боротися не за рівень розкішності, який тут зовсім недоречний, а за точність тону (відповідності характеру)» [Poulenc, 1994, р. 851], «...я зроблю все для шляхетності паризького видовища» [Poulenc, 1994, р. 850].

За тиждень до Міланської прем'єри, 19 січня 1957-го, в Garnier l'Opéra почалися заняття зі співаками для вивчення ролей «Діалогів». З середини березня Деніз Дюваль розпочала роботу над роллю під особистим керівництвом П'єра Бернака¹. Пуленк був у захваті як від гри, так і від голосу співачки: «Весь мій акторський склад викликає захоплення, а Деніз у ролі Бланш неймовірна. Вона справді велика актриса, і Бернак, з яким вона працювала шість тижнів, допоміг їй досягти неймовірного прогресу» [Poulenc, 1994, р. 869].

Пуленку закидають брак висвітленості революції в опері, але композитор переконаний, що її «вгадування, без представлення» цілком достатньо, оскільки «у творі не про це йдеться» [Lacombe, 2013, р. 675]. Залишаючи революцію «за кадром» [J'écris, 2011, р. 638], композитор максимально акцентує питання «віри і благодаті». Пуленк підкреслює, що саме завдяки справжній релігійності Жакмона² і Лалік вдалося «чудово відтворити атмосферу цієї трагедії» [J'écris, 2011, р. 638]. У прагненні Пуленка надати постановці особливо глибокого релігійного тону йому допомагають комп'єнські кармелітки, які ще під час прем'єри в Мілані «зادля проникнення справжнього кармелітського духу у виставу» [Lacombe, 2013, р. 685] дали обітницю мовчання протягом дня.

Проте справжнє «кармелітське причастя» опери відбувається під час підготовки паризької вистави. За кілька тижнів до прем'єри в Парижі групі постановників і Деніз Дюваль дали дозвіл відвідати монастир Комп'єну, відомий своїми дуже суворими правилами, і навіть допустили «до молитви в огорожі» (зокрема завдяки зв'язкам та особистому клопотанню Марти-Марії Жакмон²) [J'écris, 2011, р. 638]. Настоятелька показує каплицю, вежу, вітальню, келії, трапезну та білизняну. Дюваль

¹ П'єр Бернак (Pierre Bernac) — співак-баритон, один із найближчих друзів Ф. Пуленка. Залишилося численне листування між митцями, де зокрема Пуленк радиться з співаком щодо вокальних теситур у його операх та особливостей вокальних амплуа.

² Рідна сестра Жакмона, Марта-Марія Жакмон, була домініканською монахинєю і також зіграла певну роль у підготовці паризької прем'єри.

відзначає жести, звичаї, встановлені правилами монастиря, вчиться сідати на п'яти, ховати руки вниз довгих рукавів. Понад усе її вражає простота й суворість монастиря: чорні хрести на білих стінах, глибока тиша, зворушлива лагідність і доброта монахинь. Для максимальної відповідності сценічних костюмів черниць настоятелька позичає кармелітську сукню, що буде скопійована майстринями. Сестру-кармелітку, яка перебувала на той час у Парижі, відправляють до Опери, щоб перевірити точність деталей декорацій і сценографії кармелітському укладу.

Пуленк у захваті й не стримує захоплення: «Я на сьомому небі від щастя: постановка Лалік–Жакмона просто чудова. Це неймовірним чином відповідає Бернаносу–Пуленку. Дорога Лалік зворушлива — вона працює для нас ночами та неділями. <...> Відтепер зі сценічної точки зору ми обігруємо Мілан на двадцять дистанцій. Мій шовінізм у захваті <...>. Я завжди знав, що я матиму своїх справжніх Кармеліток у Парижі <...>. Під цим прекрасним сонцем Деніз, Лалік, Жакмон і сестра Жакмона (Марта-Марі, монахиня-домініканка) сьогодні перебувають у монастирі в Комп'єні, де їх приймає настоятелька та з дозволу єпископа вводить за огорожу. Після цього, якщо ми не ортодоксальні, то чорт забирай!» [Lacombe, 2013, p. 685–686].

9 червня, за 12 днів до прем'єри, композитор в одному з листів формулює важливі для розуміння феномену французької прем'єри речі: «Ось я на останньому етапі підготовки моєї великої прем'єри, тому що це справді “моя” прем'єра для мене. <...> У Парижі такі кармелітки, про яких я мріяв. Мені подобається все: декорації, постановка, дистрибуція. Деніз чудова! Яка актриса! *Нарешті я бачу, як цей персонаж, якого я так багато носив у собі, оживає*» (курсив мій. — Г. Р.) [Poulenc, 1994, p. 871].

Нарешті, через п'ять місяців після міланської, 21 червня 1957 року, у Garnier l'Орега відбулася французька прем'єра «Діалогів кармеліток» з Деніз Дюваль у головній партії¹. У статті Макса Шнейдера з гучною назвою «Тріумф в опері» перераховані зіркові глядачі вистави: Жан Кокто, Жорж Орік, Моріс Івен, Моріс Шевальє, Фернан Грег, Пастер Валлері-Радю, вдова Бернаноса Жанна Тальбер д'Арк, Крістіан Діор та ін. Преса була переважно захопленою, але й з вкрапленням критичних зауважень. Критик France Soir наголошував на великій сценічній та музичній різниці з міланською постановкою; зазначав, що Пуленк «робить людяним (а отже, послаблює) твердий як алмаз текст Бернаноса»; критикує його за партитуру, яка залишилася в «Пеллеасі», без найменшої «замаху на модернізм». Жак Буржуа в статті з виразною назвою «Пуленк проти Пуленка» в Arts від 26 червня 1957 року зазначає, що композитор «убив ліризм, який переміг у Мілані», натомість запропонувавши у паризькій версії «ліризм більш контрольований, навіть занадто стриманий»; жвавість і декоративна марнотратність Мілана поступилися місцем більш суворим декораціям і більш статичній постановці. Клод Ростан визнавав, що м'які та ліричні голоси Мілана в Парижі протиставляються більш сухим французьким голосам, які більше підкреслюють текст. Як й інші критики, він зазначав, що зміна декорацій викликала від-

¹ Постановочний та виконавський склад паризької прем'єри «Діалогів кармеліток» 21 червня 1957 року: Моріс Жакмон (режисер), Сюзан Лалік (художник-постановник), П'єр Дерво (диригент), Деніз Дюваль (Бланш де Ля Форс), Деніз Шарлі (Перша настоятелька), Режін Креспен (Друга настоятелька), Ріта Гор (Мати Марія), Ліліан Бертон (сестра Констанц), Ксав'є Депра (Маркіз де Ла Форс), Поль Фінель (Шевальє).

носно значні прогалини, і щоб зв'язати сцени, композитору необхідно було б додати інтерлюдії між ними [Lacombe, 2013, p. 687]¹.

Липень і серпень 1957-го Пуленк працював над оркестровими інтерлюдіями, які дозволили зробити зміну декорацій між сценами більш органічними. У вересні композитор пише розгорнутого листа Жакмону з детальним описом змін у партитурі та докладним керівництвом для постановників щодо сценографії, освітлення, костюмів, декорацій тощо [Poulenc, 1994, p. 879–882].

Після чотирьох прем'єрних літніх вистав та перерви у кілька місяців постановка «Діалогів» в остаточній редакції поновлюється у Garnier l'Opéra 8 листопада 1957 року². У листі до Хирша Пуленк пише: «Я дуже задоволений своїми інтерлюдіями, які здаються невидимими і які додають так багато... <...> Для мене важливим є Париж. Четвертого вечора, коли все вже йшло на краще, я вперше побачив, почув і відчув те, що носив у собі протягом усіх цих трагічних років, і коли Бланш та Констанс обмінялися останніми поглядами, я був у сльозах. Ось! Ось чому хочу, щоб Париж залишався еталоном» [Poulenc, 1994, p. 882].

Ключовим для Пуленка стає стриманість та шляхетність виконання, «справжність» сценічної гри («Навіть якщо голоси не італійські, мій склад все одно чудовий, і саме в Парижі ми чуємо та бачимо справжніх кармеліток. Прекрасний голос Зеані (Бланш)³ не міг компенсувати надзвичайної сценічної напруги Дюваль. Усі мої паризькі виконавиці — жінки ролі. Ось що важливе» [Poulenc, 1994, p. 883]), а також досконалий смак і бездоганний стиль оформлення вистави.

У листах Пуленк дуже часто і завжди захоплено, вдячно й з обожненням згадує декораторку та костюмерку паризьких «Діалогів» Сюзан Лалік. Донька всесвітньо відомого художника Рене Лаліка, який своїми ювелірними виробами та шедеврами зі скла і кристалу ознаменував l'Art Nouveau та l'Art déco в мистецтві рубежу XIX–XX століть, вона мала вишукані стиль та смак. Гранична вибагливість до костюмів і декорацій Пуленка була притаманна для постановок усіх його опер та балетів — досконалий візуал завжди був невід'ємною складовою його театру⁴.

Але за зовнішнім, візуальним, неймовірно важливим, що набуває у Пуленка рівня сенсів, у партитурі «Діалогів» є невидимий пласт, майстерно «схований» у купюрах літературних першоджерел опери, проте присутній у просторі пуленківського твору. Він «вшитий» в ім'я посвячення в монахині Бланш — сестра Христових Страстей⁵, яке буквально запускає розгортання містерії Гетсиманського саду на сторінках

¹ Зазначимо, що на цей момент партитура не була повністю завершена, оскільки Пуленк фактично збирався переглянути деталі в серпні та вересні, щоб уникнути музично-драматичної перервності та краще втілити певну атмосферу [Poulenc, 1994, p. 876, 877, 879].

² Останні, але вже незначні правки в партитуру та сценографію опери будуть внесені Пуленком у 1959 році, але остаточною вважається саме редакція паризької постановки 8 листопада 1957 року.

³ Виконавиця ролі Бланш у Мілані.

⁴ Для постановки «Персів Тирезія» в Opéra-Comique 1947 року Пуленк звертається до знаменитого художника в стилі l'Art déco Ерте (Роман Тиртов), який для прем'єрної вистави створив дамський одяг точними копіями суконь, які свого часу Ерте розробив для колекції 1912 року французького кутюр'є Поля Пуаре. Монооперу «Голос людський» сценічно оформлював для Пуленка геніальний Жан Кокто. Модель завіси для прем'єри балету Пуленка «Лані» авторства художниці Марі Лорансен виставлена у Музеї Оранжері (Le Musée de l'Orangerie).

⁵ *La Sainte Agonie* (фр.), окрім запропонованого варіанту, має декілька інших версій перекладу: «Свята Агонія», «Страждання Христові», «Страсті Господні», проте всі вони символізують

партитури: в текстах латинських молитов, аутентичних безжально бездушних текстах наказів про розпуск монастиря в Комп'єні, жахливій страті кармеліток, у темі Страху, екзистенційного та містичного, що є Альфою і Омегою історії Лефорт-Бернаноса-Пуленка. Цей надприродний вимір Страху не тільки втілює, а й спокутує головна героїня Бланш де ля Форс: «Абатиса не впізнала цього обличчя. Перед її внутрішнім поглядом раптом виник ряд зовсім не пов'язаних одна з одною картин — маленькі пташки, які помирають, поранені воїни на полі битви, злочинці перед шибеницею... У неї було відчуття, що вона бачить вже не страх Бланш, а саме уособлення страху. “Дитя моє... — промовила вона приголомшено. — Але це ж неможливо — увесь смертний страх світу... Ви ж не можете...” — Вона замовкла, не договоривши» [Le Fort, 2011, с. 59].

Вигадана Гертрудою фон Лефорт та Жоржем Бернаносом пронизлива історія Бланш де ля Форс та її аристократичної родини¹ вплітається в реальну історію 16 мешканок монастиря, засуджених до страти під час якобінського терору 22 червня 1794 року та гільйотинованих 17 липня того ж року. Співставлення та сплетення метафізичного і проявленого, вигаданого і реального на рівні драматургії опери створює «розп'яття» земного і небесного, внутрішнього та зовнішнього, сакрального та профанного, життя та смерті. Цей приголомшливий музично-театральний концентрат вічних тем у контексті брутальної реальності набуває усе більшої актуальності в сучасності, що надихає режисерів, продюсерів, оперні театри та фестивальні інституції перевідкривати оперу і по-новому дивитися на доробок Франсіса Пуленка в цілому.

«Український прорив»

У переліку статусних світових прем'єр «Діалогів кармеліток» Пуленка на Operabase дивовижним українським проривом стала поява вистави Львівської національної опери у постановці Василя Вовкуна². Українська прем'єра опери відбулася у

останній період земного життя Ісуса Христа, який починається з молитви у Гетсиманському саду і завершується його мученицькою смертю на хресті.

¹ Складно-розгалужена генеалогія лібрето «Діалогів кармеліток» може стати темою окремого дослідження. Вперше історія кармеліток у спогадах монахині Комп'єня Марі Інкарнасьйон «Опис мучеництва» була опублікована після її смерті духівником. На основі цих спогадів у 1931 році німецька письменниця Гертруда фон Лефорт пише новелу «Остання на ешафоті», додаючи в історію персонаж головної героїні — аристократку Бланш де ля Форс, яка уособлювала страх самої авторки в темні часи активного ствердження націонал-соціалізму в Німеччині [Bush, 2002, с. 36]). Через 16 років (1947) на основі «Останньої на ешафоті» отець Брюкбергер і Філіп Агостіні пишуть сценарій до фільму, додавши ще одну дійову особу — Шевальє, брата Бланш, і замовляють Жоржу Бернаносу написати кінематографічні діалоги, але їх визнали непридатними для фільму. Після смерті Бернаноса його духівник Альбер Беген дає рукопису назву «Діалоги кармеліток», структурує у пролог і п'ять картин і доповнює кількома ремарками-зв'язками, які переповідають зміст тих сцен, де не планувалися діалоги. 1949 року він публікує твір як п'єсу і з допомогою мадам Марсель Тасенкур ставить її на сцені театру Еберто (1952).

² Постановочний та виконавський склад львівських «Діалогів кармеліток»: Василь Вовкун (режисер-постановник), Іван Чередніченко (диригент-постановник), Микола Мовчан (художник-постановник), Оксана Караванська (художниця костюмів), Олександр Мезенцев (художник світла), Вадим Яценко (диригент-постановник), Маріанна Цветінська / Дар'я Литовченко / Олеся Бубела. (Бланш де ля Форс), Олена Скіцько / Анастасія Полішук / Наталія Дацько (Перша настоятелька), Людмила Савчук / Катерина Миколайко / Тетяна Оленич (Друга настоятелька), Любов Качала / Софія Соловій / Мар'яна Мазур (Мати Марія), Анастасія Корнута / Наталія Степаняк / Ганна Носова (сест-

Львові 15 червня 2024 року. Через сім місяців, 15 січня 2025 року, львівські постановники показали її на сцені Київської опери. Поява «Діалогів» на львівській сцені завдячує програмі розвитку Львівської опери «Український прорив» гендиректора театру Василя Вовкуна, яка успішно реалізовується з 2017 року. «В її основі — ефективний менеджмент і творча якість, прорив, але водночас збереження традицій, вихід із зони комфорту і перехід театру-музею до сучасного актуалізованого театру, де через оперу чи балет можна показувати проблеми сьогодення та завоювання світової сцени» [Шведа, 2022].

Українська прем'єра «Діалогів кармеліток» через 57 років після світової стала однією із найбільш резонансних подій у мистецькому житті України. Про це, крім численних відгуків у пресі, переповнених глядацьких залів Львова та Києва, свідчить перемога вистави в Національному рейтингу агенції УКРІНФОРМ «Інфобум-Класична Музика 2024» у номінації «Найкраща музична вистава року». Як в опері Пуленка віднайшов своє «заспокоєння» мандрівний сюжет історії комп'єнських кармеліток, що майже 150 років блукав по різних жанрах, так і сцена Львівської опери в розпал страшної війни стала каталізатором нового прочитання пуленківського шедевра — розгорнула трагедію кармеліток у площині сучасної трагедії української нації та кожної окремої людини, що проживається в реальному часі, тут і зараз, в самому серці Європи, пульсуючому страхом, болем, жертівністю та героїзмом. І вже все це надає львівській виставі «Діалогів» той гострий нерв справжності, правдивості, глибини, яких так прагнув Пуленк у своїй еталонній паризькій виставі зразка 1957 року.

В цьому контексті цілком зрозуміла однастайна дифірамбічність та захопленість без винятку всіх авторів рецензій та оглядів на «Діалоги кармеліток» Львівської опери. Усі суголосно підкреслюють виняткову актуальність теми опери, хвалять глибокий нетривіальний психологізм режисури та ідеальну менеджерську роботу режисера-постановника опери Василя Вовкуна [Гавалюк, 2024], відмічають «вражаючу динамічну сценографію» художника-постановника Миколи Молчана, яка досягається промовистим «лаконізмом кольорів і форм» [Гавалюк, 2024], захоплюються світловою партитурою Олександра Мезенцева, що надає постановці «виразних штрихів та деталей» [Поліщук, 2025], надихаються справжнім українським Haute Couture вишуканих і стильних сценічних костюмів від Оксани Караванської з широким спектром алюзій — «від класичного французького живопису до української вишиванки» [Сліпченко, Zahid.Net, 2024]. Цікавими є спостереження Юлії Бенті, яка побачила в монументальній фігурі Христа — сценічному лейтобразі вистави, — тіло з «ампутованими ногами і руками», у величезному шматку червоної тканини, що використовувався постановниками в драматургічних вузлах опери, алюзію на хвилю крові, а перше представлення простору монастиря у другій сцені першої дії нагадало рецензентці «свого роду криївку — підземне укриття для бійців українського супротиву на Західній Україні під час та після Другої світової війни» [Бентя, 2024]. Злободенний флер виставі додає й дотепне рішення одягнути французьких революціонерів у вушанки й тільняшки з явною алюзією на російських «визволителів». Таких прихованих та явних натяків на українські реалії, що запаралелюють час і простір, у постановці безліч.

Українська критика не оминула увагою блискуче музичне виконання «Діалогів кармеліток». Любовь Кияновська слушно зауважує, що індивідуальний стиль

ра Констанц), Роман Страхов / Юрій Шевчук (Маркіз де Ла Форс), Максим Ворочек / Олександр Черевик (Шевальє).

композитора «ламає звичну для переважного репертуару українських театрів домінанту кантиленного співу широкого дихання і вимагає колосальної точності поєднання декламаційної виразності і наспівності особливого французького типу. Втілити на сцені цей стиль можуть тільки артисти найвищого класу, як і знайти рівноправний баланс оркестрового, вокального, хорового пласта, кожен з яких має свою драматургічну функцію. Львівські виконавці тріумфально впорались з цим завданням!» [Кияновська, 2024, с. 219]. Автори рецензій відзначають «бездоганність оркестру» під орудою блискучого диригента Івана Чередніченка [Кияновська, 2024, с. 220], «фантастичний ансамбль молодих солістів, здатний подолати будь-які складнощі» [Чекан, 2024], і навіть лунає лапідарне «браво, маестро Яценко!» [Кияновська, 2024, с. 220] — талановитому хормейстеру-постановнику, якому вдалося досягти катарсичного звучання хору в фіналі опери.

Захоплені відгуки української критики дуже органічно резонували із реакцією публіки на виставу: у Львові та в Києві зал аплодував стоячи більш ніж десять хвилин після завислої тиші з фінальним звуком оркестру. Така дивовижна єдність у сприйнятті вистави свідчить про виняткову непересічність події для українського музично-театрального простору, гостру актуальність та живильну енергію української версії пуленківських «Діалогів кармеліток». І мова йде не лише про свіжість погляду на візуальну складову або тонке музичне прочитання партитури Пуленка українськими постановниками та музикантами, не про дотримання світових трендів і виконання опери мовою оригіналу твору (з досить пристойною французькою, не зовсім звичною для української оперної сцени), завдяки чому вдалося максимально зберегти унікальний малюнок пуленківської просодії, яка є остовом звукової палітри усіх вокальних творів композитора. Як і не про дивовижний оркестр Львівської опери, що зміг відтворити вишуканий, тембрально розкішний та «смаковитий» звук Пуленка, без жодного tutti, з ідеальним балансом прозорості та граничної емоційності; і не про проникливе виконання хором львівських кармеліток латинських молитов на ортодоксальні тексти, що створювали «квазіканонічний» музичний і смисловий простір присутності Божественного й водночас драматичного напруження.

Не можна оминати увагою зухвале втручання в партитуру опери: значні купюри, навіть ключових сторінок, «вільне» трактування місцеположення музичного матеріалу, перекроювання важливих драматургічних ліній опери. В особистій розмові диригент-постановник Іван Чередніченко пояснював це прагненням зробити оперу більш лаконічною, посилити її кінематографічність, адаптувати до сприйняття сучасної української публіки, акцентувати соціальні та психологічні моменти.

Серед найзначніших змін є прибрана третя сцена першої дії — великий діалог молодій послушниці Констанс із Бланш, де дається розгорнута музична характеристика Констанс (чи не єдине в опері втілення духу дитинства та радості буття) і в якій вона «пропрокує» їх смерть разом в один день¹. Значно скорочена сцена смерті Першої настоятельки (з майже 20 хвилин за партитурою до 13 хвилин у львівській виставі), у якій від самого початку немає жодного «зайвого» слова чи жесту, щільність сенсів якої розшифровується усім подальшим розгортанням подій. Ці дві «втрати»

¹ Без цієї сцени втрачається особливий сенс кульмінаційної точки страти кармеліток, яка в партитурі виокремлена багатозначною ферматою перед тим як Констанс (вона залишається останньою нестраченою) бачить Бланш, яка виходить з натовпу. Саме це місце було катарсисом для композитора: безглузда жорстокість сцени сублімується у вищий духовний сенс, коли здійснюються всі пророцтва, реалізується призначення долі та спокутуються гріхи [Різаєва, 2018, с. 140–147].

практично повністю нівелювали драматургічну лінію «Пророцтв» — архіважливу як для Пуленка, так і для Бернаноса. Повністю купована розмовна інтерлюдія третьої дії, у якій Бланш дізнається про наказ страти посестер. Пуленк у листі Жакмону наголошує, що це найважливіший епізод, який «змушує Бланш “стрибнути”» [Poulenc, 1994, р. 882], де вона остаточно позбувається страху і приймає рішення розділити долю кармеліток. Купюра великого монологу Другої настоятельки в тюрмі та діалог з сестрами перед оголошенням смертного вироку руйнує загальну логіку побудови третьої сцени третьої дії та розриває лінію зв'язку між Бланш, яка *вже знає* про страту, та кармелітками, які в невіданні *ще надіються* на спасіння.

Загалом із 17 сцен опери (включно з шістьма вокально-симфонічними та однією розмовною інтерлюдіями) у львівській версії залишається 13. Постановники «знімають» есхатологічний доцентризм хронотопу пуленківської опери, де особливості взаємодії часу та простору мають усі ознаки «останніх часів». У Пуленка максимальне посилення напруження до кінця III акту досягається шляхом «стиснення» часу при граничному розширенні простору (кожна дія скорочується за хронометражем при збільшенні подієвості від чотирьох сцен у першій дії, чотирьох сцен і двох інтерлюдій у другій дії та чотирьох сцен і чотирьох інтерлюдій у третій дії). У львівській версії змінюється архітектура побудови дій — перша дія скорочується до трьох сцен, у другій та третій діях залишається по п'ять сцен разом з інтерлюдіями, які органічно інтегровані у сценічний простір вистави (у Пуленка це також повноправні сцени, але винесені перед завісою) і хронометраж розподілено між діями практично рівномірно. Водночас, завдяки купюрам та динамічній сценографії, час відчувався стрімким і, безсумнівно, кінематографічним, до якої так прагнули Пуленк і Чередніченко, є яскравою ознакою львівської вистави.

Можна було б справедливо дорікнути українським постановникам занадто сміливе втручання в партитуру і вільне усунення чи переакцентування важливих драматургічних ліній та визначальних вузлів опери, намагання десакралізувати її основну ідею, що полягає зовсім не в силі й здібності протистояти злу, протесті «проти цинічного насилля і терору» [Вовкун, 2024], а у смиренні (не перед людьми, перед Богом) та абсолютній вірі людини у Благодать і своє призначення. Василь Вовкун та Іван Чередніченко підкреслювали в інтерв'ю, що не зосереджуються й тим паче не занурюються в релігійні аспекти опери¹, але в даному випадку така постановочна стратегія здавалася більш ніж дивною, оскільки теми гріха і спокути, людини та віри, пророцтва і благодаті, євангельська історія Гетсиманії є наріжними у творі. Саме це намагався проявити й зафіксувати у своїй паризькій *la représentation modèle* Пуленк.

Проте завдячуючи певному «перекроюванню» драматургії, постановникам вдалося проявити новий вимір сенсів опери — переакцентуючи містичне, глибоко релігійне в гуманістичний простір цінностей, викликів і подій, піднявши теми вибору (якого у Пуленка практично немає, усе розгортається навколо здійснення пророцтв) і людяності в ньому, ніжності й мужності в найдраматичніші моменти життя, злободенної трагічної реальності та прояву героїзму в ній звичайної людини, яка ще «вчора» потерпала від страху та відчаю, львівська вистава продемонструвала можливості «сучасного актуалізованого театру» Українського прориву і зробила це блискуче. А головне — у повній органічній єдності з музикою Пуленка, сповненою людяності, ніжності, чуттєвості й драматичної глибини.

¹ «Звісно, там є багато ... релігійної філософії, яку, на мою думку, не будучи релігієзнавцем, не потрібно показувати. Тому у нас є відповідні купюри» [Островський, 2024].

Висновки та перспективи дослідження. Попри купюри (навіть важливих сторінок партитури), переакцентування драматургічних ліній «Діалогів кармеліток», пов'язаних з темою пророцтва і благодаті (ключовою для опери) та намагання постановників уникнути глибокого занурення в релігійні аспекти твору, сталося диво, яке часто трапляється в полі тяжіння музики Франсіса Пуленка. Вистава залишила відчуття глибокого емоційного потрясіння, пуленківського духу, елегантного (при всій трагічності сюжету) французького шарму, гострої української сучасності та позапросторової актуальності. Чи то «спрацював» *Genius loci* Львова, з його глибокими європейськими духовними коріннями та традиціями, які не встигла спалювати радянська влада, чи то «абсолютний слух» у відчутті пуленківської партитури маестро Івана Чередніченка, чи чудова режисерська інтуїція Василя Вовкуна, але на сцені соціально-психологічна містерія складних відносин людини і терору, людини і оточення, людини з самою собою вібрала та розгорталася у щільному контексті проявлення духовного, метафізичного виміру подій (який зчитується не менш опукло, ніж алюзії на сучасні українські реалії). Перш за все він був реалізований через візуальну складову вистави, де яскраво розкрилася тема Гетсиманії, страждання та смерті Ісуса: «покинутий» людьми Христос, розгорнутий в кут сцени, світлова графіка простору у вигляді хреста, списи, націлені на торс Христа як фрактальне помноження євангельського спису, яким було пронизано Його тіло на хресті.

У момент розвороту до глядацької зали гігантського торсу Христа (фінальна сцена страти кармеліток) виникає відчуття, що тим самим Бог доєднується до своїх доньок в їх останній земній ході й у небесному злеті (неймовірно сильний символ клину птахів страчених жінок) стає одним із них. У цьому геніальному сценічному рішенні вбачається несвідомий (чи свідомий?) діалог львівських постановників з Пуленком, який в найдраматичніший момент роботи над оперою писав: «Я завжди був жертвою облич. Якби мене якось осяяло обличчя Христа!» [Poulenc, 1994, p. 809].

Франсіс Пуленк і Моріс Жакмон прагнули, щоб «після цієї вистави ті, хто її бачив і чув, вже не були такими, як раніше» [Poulenc, 1994, p. 856]. Зрозуміло, що подібні трансформації завжди відбуваються в інтимній, сокровенній площині людської свідомості, але можемо припустити, що кількість згадок слова «катарсис» у рецензіях на львівські «Діалоги кармеліток» та реакція публіки після вистав свідчать про те, що українська прем'єра відтворила унікальний духовний простір як мінімум мистецького прозріння на спітканні геніального твору, неймовірно талановитої львівської команди постановників і виконавців, сучасного українського часу і простору.

Кожне самобутнє прочитання «Діалогів кармеліток» — геніальної опери ХХ століття — безсумнівно відкриває її нові смислові інтенції. І в цьому аспекті залишається величезне поле для дослідження: аналізу та порівняння сучасних постановочних концептів «Діалогів» провідних театрів та фестивалів світу, що дасть глибше розуміння як пуленківського шедевра, так і ключових тенденцій оперного театру сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Вовкун В. Насильство як елемент модерності. Режисерські рефлексії до опери Франсіса Пуленка «Діалоги кармеліток». *Сайт Львівської національної опери*. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/prem-iera-dialoho-karmelitok/> (дата звернення: 20.10.2024).

2. Гавалюк Р. Висота «Діалогів Кармеліток». *Збруч*. 2024. 19 червня. URL: <https://zbruc.eu/node/118732> (дата звернення: 21.10.2024).
3. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навч. посібник. Київ : Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського, 2023. 548 с.
4. Кияновська Л. Діалоги з минулим, сучасним і майбутнім. *Українська музика* : наук. часопис. Одеса, 2024. Число 2 (49). С. 217–2020.
5. Островський О. Велика розмова з диригентом Іваном Чередніченком про прем'єру «Діалогів кармеліток» у Львівській опері. *The Claquers*. 2024. 5 червня. URL: <https://theclaquers.com/posts/13263> (дата звернення: 15.08.2024).
6. Поліщук Т. «Діалоги кармеліток» Пуленка: про віру, жертовність і відданість переконанням. *Музика*. 2025. 18 січня. URL: <https://mus.art.co.ua/dialohy-karmelitok-pulenka-pro-viru-zhertovnist-i-viddanist-perekonanniam/> (дата звернення: 20.01.2025).
7. Різаєва Г. Є. Опері Франсіса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 251 с.
8. Сліпченко К. Львівська опера вперше в Україні представила «Діалоги кармеліток». *Zaxid.Net*. 2024. 17 червня. URL: https://zaxid.net/lvivska_opera_vpershe_v_ukrayini_predstavila_dialogi_karmelitok_n1587659 (дата звернення: 20.12.2024).
9. Чекан Ю. Молитва — це обов'язок, а мучеництво — нагорода. *Збруч*. 2024. 20 вересня. URL: <https://zbruc.eu/node/119486> (дата звернення: 10.11.2024).
10. Шведа О. «Кожен має відчувати нерв театру, тоді він успішний». Василь Вовкун про прорив у Львівській опері. *Твоє місто*. 2022. 8 лютого. URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/u_teatri_maie_buty_puls_i_rytm_zhyttya_ukrainskyu_proryv_vasylya_vovkuna_127456.html (дата звернення: 10.01.2025).
11. Bentia I. Terror and the Body Dialogues of the Carmelites by Francis Poulenc at the Lviv Opera. *Demokratischer Salon: Argumente zur historisch-politischen Bildung*. URL: <https://demokratischer-salon.de/beitrag/terror-und-koerper/> (accessed: 18.11.2024).
12. Bush W. Apaiser la Terreur : le mystère de la vocation des seize carmélites de Compiègne guillotинées à Paris le 17 juillet 1794 / trad. de l'anglais par Jean-Paul Besse. Étampes. Clovis, 2002. 284 p.
13. Glyndebourne. Dialogues des Carmélites — Opera that changed us. 2023. January 23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EpI0bY9UoUw> (accessed: 21.10.2024).
14. Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris : Fayard, 1978. 391 p.
15. Henry J.-C. Les Dialogues des Carmélites: un opéra sur le martyr [Ressource électronique] // Forum Opéra : le magazine de l'opéra et du monde lyrique. No. 7. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no7/dialogues.html> (accessed: 25.10.2024).
16. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1104p.
17. Le Fort, Gertrud von. The Song at the Scaffold. Translated from the German by Olga Marx. San Francisco: Ignatius Press, 2011. 104 p.
18. Poulenc, Francis. Dialogues of the Carmelites: Vocal Score. Milano: Ricordi. 1999. 260 p.
19. Poulenc F. Correspondance, 1910-1963 / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
20. Poulenc F. J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés par N. Southon. Paris, Fayard, 2011. 979 p.

REFERENCES

1. Vovkun, V. (2024) Nasylstvo yak element modernosti. Rezhyserski refleksii do opery Fransisa Pulenka «Dialoghy karmelitok». [Violence as an element of modernity. Director's reflections on Francis Poulenc's opera «Dialogues of the Carmelites»]. *Sait Lvivskoi natsionalnoi opery. [Website of the Lviv National Opera]*. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/prem-iera-dialoho-karmelitok/> (accessed: 20.10.2024) [in Ukrainian].
2. Havaliuk, R. (2024) Vysota «Dialogiv Karmelitok» [Height of «Dialogues of the Carmelites»] In: *Zbruch [Zbruč]*. 19 June. URL: <https://zbruc.eu/node/118732> (accessed: 21.10.2024) [in Ukrainian].
3. Zharkova, V. (2023). Istoriiia zakhidnoi muzyky: Homo Musicus vid antychnosti do baroko [Western Music History: Homo Musicus from Antiquity to Baroque]. Kyiv. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. 548 p. [in Ukrainian].
4. Kyianovska, L. (2024). Dialoghy z mynulym, suchasnym i maibutnim [Dialogues with the past, present and future]. In: *Ukrainska muzyka [Ukrainian Music]*. Scientific Journal. Issue 2 (49). Odesa, pp. 217–220 [in Ukrainian].
5. Ostrovskiy, O. (2024). Velyka rozmova z dyryhentom Ivanom Cherednichenkom pro prem'ieru «Dialogiv karmelitok» u Lvivskii operi. [A long conversation with conductor Ivan Cherednichenko about the premiere of «Dialogues of the Carmelites» at the Lviv Opera.] In: *The Claquers*. 5 June. URL: <https://theclaquers.com/posts/13263> (accessed: 15.08.2024) [in Ukrainian].
6. Polishchuk, T. (2025). «Dialoghy karmelitok» Pulenka: pro viru, zhertovnist i viddanist perekonanniam. ukrainskyi internet-zhurnal [«Dialogues of the Carmelites» by Poulenc: about faith, sacrifice and devotion to convictions.] In: *Muzyka [Music]*. 18 January. URL: <https://mus.art.co.ua/dialohy-karmelitok-pulenka-pro-viru-zhertovnist-i-viddanist-perekonanniam/> (accessed: 20.01.2024) [in Ukrainian].
7. Rizaieva, H. (2018). Opery Fransisa Pulenka: khudozhnii svit ta problema yoho tsilisnosti. [Operas by Francis Poulenc: the imagery world and the problem of its integrity]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Study of Art 17.00.02 Musical Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. 251 p. [in Ukrainian].
8. Slipchenko, K. (2024). Lvivska opera vpershe v Ukraini predstavyla «Dialoghy karmelitok» [The Lviv Opera presented «Dialogues of the Carmelites» for the first time in Ukraine]. In: *Zaxid.Net [West. Net]*. 17 June. URL: https://zaxid.net/lvivska_opera_vpershe_v_ukrayini_predstavila_dialogi_karmelitok_n1587659 (accessed: 20.12.2024) [in Ukrainian].
9. Chekan, Yu. (2024). Molytva — tse obov'iazok, a muchenyystvo — nahoroda. [Prayer is a duty, and martyrdom is a reward]. In: *Zbruch [Zbruč]*. URL: <https://zbruc.eu/node/119486> (accessed: 10.11.2024) [in Ukrainian].
10. Shveda, O. (2022) «Kozhen maie vidchuty nerv teatru, todi vin uspishnyi». Vasyl Vovkun pro proryv u Lvivskii operi. [«Everyone should feel the nerve of the theater, then it is successful». Vasyl Vovkun about a breakthrough in the Lviv Opera]. In: *Tvoe misto. [Your city]*. 8 February. URL: https://tvoemisto.tv/exclusive/u_teatri_maie_buty_puls_i_rytm_zhyttya_ukrainskyy_proryv_vasylya_vovkuna_127456.html (accessed: 10.01.2025) [in Ukrainian].
11. Bentia, I. (2024). Terror and the Body Dialogues of the Carmelites by Francis Poulenc at the Lviv Opera. Demokratischer Salon: Argumente zur historisch-politischen Bildung URL: <https://demokratischer-salon.de/beitrag/terror-und-koerper/> (accessed: 18.11.2024) [in English].

12. Bush, W. (2002). *Apaiser la Terreur : le mystère de la vocation des seize carmélites de Compiègne guillotинées à Paris le 17 juillet 1794* / trad. de l'anglais par Jean-Paul Besse. Étampes : Clovis, 284 p. [in French].
13. Glyndebourne. (2023). *Dialogues des Carmélites — Opera that changed us. YouTube*. January 23. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EpI0bY9UoUw> (accessed: 21.10.2024) [in English]
14. Hell, H. (1978). *Francis Poulenc, musicien français*. Paris : Fayard. 391p. [in French].
15. Henry J.-C. *Les Dialogues des Carmélites: un opéra sur le martyre* [Ressource électronique] // *Forum Opéra: le magazine de l'opéra et du monde lyrique*. No. 7. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no7/dialogues.html> (accessed: 25.10.2024) [in French].
16. Lacombe, H. (2013). *Francis Poulenc*. Paris : Fayard. 1104p. [in French].
17. Le Fort, Gertrud von. *The Song at the Scaffold*. Translated from the German by Olga Marx. San Francisco: Ignatius Press, 2011, 104 p. [in English].
18. Poulenc, Francis. *Dialogues of the Carmelites: Vocal Score*. Milano: Ricordi. 1999. 260 p. [in English/ in French].
19. Poulenc, F. (1994). *Correspondance, 1910-1963* / réunie, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris : Fayard. 1128 p. [in French].
20. Poulenc, F. (2011). *J'écris ce qui me chante / écrits et entretiens réunis, présentés et annotés* par N. Southon. Paris, Fayard. 979 p. [in French].

GANNA RIZAIEVA

Rizaieva, Ganna — PhD (Arts), Associate Professor of the Department of History of World Music of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2909-5253>

rizaievanmau@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327883

THE OPERA «DIALOGUES OF THE CARMELITES»: LVIV PREMIERE IN THE LIGHT OF MODÈLE PARISIEN BY FRANCIS POULENC

The relevance of the study. Francis Poulenc's opera «Dialogues of the Carmelites» is one of the greatest works of the 20th century. Since its premiere at Milan's La Scala theater in January 1957, it has not left the world's leading opera stages. At the same time, the composer considered the Paris performance at the Opera Garnier to be la représentation modèle of his second opera, which, in his opinion, perfectly embodied the composer's idea and the spirit of Bernanos-Poulenc. The Ukrainian premiere of «Dialogues of the Carmelites» on the stage of the Lviv Opera in 2024 revealed the problems of highlighting the basis for Poulenc's creation of la représentation modèle and its main characteristics, raised the issue of the production concept of the Lviv spectacle and the original director's interpretation of the Poulenc's opera. The article, for the first time in the Ukrainian musicological space, examines the history of the first, decisive for the future of this opera, productions in Milan and Paris, and also analyzes the production concept of the Lviv «Dialogues of the Carmelites» in the context of Poulenc's la représentation modèle, which allows to understand deeper both the opera «Dialogues of the Carmelites» itself and the modern trends in the development of the opera theater.

The main objective of the study is to identify the specifics of the the production concept of the premiere performance of «Dialogues of the Carmelites» by the Lviv Opera in the context of Poulenc's parisian la représentation modèle.

The research methodology: historical and biographical (in studying the history of the premiere performances of «Dialogues of the Carmelites» in Milan and Paris), comparative and analytical (for a comparative analysis of the production concepts of the Paris and Lviv performances of Poulenc's second opera).

Results and conclusions: Based on letters, interviews of the composer, journalistic materials of the premiere year of «Dialogues of the Carmelites», the process of preparing the opera for the stage version is highlighted, Poulenc's active participation in the organization of the Paris production, which the composer considered universal la représentation modèle, was revealed. The fundamental differences in the production concept of the opera's world premiere in 1957 at the Teatro alla Scala in Milan and the Paris production at Garnier l'Opéra are explored. The relevance of the author's interpretation of the score of Poulenc's «Dialogues» by the team of directors of the Lviv Opera was revealed: the production strategy was investigated, the strengthening of the idea of the work's cinematic nature was analyzed through cuts and re-emphasis of the opera's key dramatic moments. It has been proven that by reemphasizing the deeply religious content of Poulenc's work into the humanistic plane of human values, by raising the themes of human choice in a topical tragic reality and the manifestation of heroism in it by an ordinary person who suffered from fear and despair «yesterday», adding easily readable allusions to the modern russian-ukrainian war, the Lviv performance brilliantly demonstrated the possibilities of «modern actualized theater».

Keywords: «Dialogues of the Carmelites» by Francis Poulenc, 20th century opera, opera theater of the 21st century, director's opera, Lviv Opera.