

**ИНТОНАЦИОННАЯ ДРАМАТУРГИЯ МОНОЛОГА
«ДАМА ИЗ МОНТЕ-КАРЛО» Ж. КОКТО – Ф. ПУЛЕНКА**

Актуальность темы. Вовлечение в круг научных исследований и исполнительский репертуар редко исполняемых образцов мировой культуры является важной чертой современного музыковедения и концертной практики. К сожалению, произведения представителей французского модернизма XX века, в частности, композиторов «Группы Шести» пока недостаточно изучены. Один из них – основоположник нового направления в камерно-вокальном и оперном искусстве Франсис Пуленк, осмысление творческих решений которого невозможно без специального изучения поэтических первоисточников. Это связано не только со спецификой французского языка (его синтаксиса, фонетики, лексики), но и с тем, что структура вербального текста Ж. Кокто определила интонационную драматургию произведений Ф. Пуленка. Таким образом, видим, что изучение взаимодействия между поэтическим и музыкальным рядами вокального произведения – это актуальная задача не только для исполнителя, но и музыковедения в целом.

Объект исследования – вокальное творчество Ф. Пуленка. **Предмет** – изучение влияния интонационной специфики «песни в прозе» «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто на композиторскую интерпретацию Ф. Пуленка. **Материал исследования** – поэма Ж. Кокто «Дама из Монте-Карло» и одноимённый монолог Ф. Пуленка. **Методы исследования:** историко-контекстуальный, семантический, жанровый, фонемологический, анализ интонационной драматургии, метод музыкально-речевого анализа.

Внимание, понимание и сотворчество с «Королем модернизма» Ж. Кокто Ф. Пуленк пронёс через всю свою жизнь, не разочаровавшись в «линии» идеалов поэта. Более сорока лет разделяют первые произведения Ф. Пуленка, написанные в содружестве с Ж. Кокто («Тореадор» (1918), «Кокарды» (1919), «Новобрачные на Эйфелевой башне» (1921)), с поздними работами (моноопера «Человеческий голос» (1959), монолог «Дама из Монте-Карло» (1961), музыка к пьесе

«Рено и Армида» (1962)). Обращение к поэтическим текстам Ж. Кокто в творческом наследии композитора составляет своеобразную арку, представляя его ранние и поздние этапы. Интересно, что поздние сочинения, в которых прослеживается некая «линия» женских судеб, композитор причислял к произведениям столь сильного психологического наполнения, что говорил о них как о творениях в «ужасном роде». Это оперы «Диалоги кармелиток» (1956), «Человеческий голос» (1959) и монолог «Дама из Монте-Карло» (1961).

«Дама из Монте-Карло» была написана Ж. Кокто для Марианны Освальд¹ в 1949 году и привела композитора в восторг. Это произведение, по свидетельству Ф. Пуленка [7, с. 157], воскресило в нём воспоминания о 1920-х годах: времён «докучных» и «*Les Biches*», когда, живя в Монте-Карло, композитор «достаточно насмотрелся на эти человеческие обломки крушения, на эти жертвы рулетки» [7, с. 1]. Монолог «Дама из Монте-Карло» Ф. Пуленка появился спустя двадцать лет после написания пьесы Ж. Кокто. Ассоциации композитора, воодушевившие на создание этого сочинения зрелого мастера, дважды повернули время вспять: к 1940-м годам, когда была создана пьеса Ж. Кокто, и к 1920-м, когда Ф. Пуленк жил и творил в Монте-Карло.

Пьесы, подобные «Даме из Монте-Карло», Ж. Кокто называл «песнями в прозе» и предназначал их исполнение «маленьким трагическим актрисам», таким как Эдит Пиаф и Марианн Освальд [6, с. 199]. Жанр сочинения Ж. Кокто «Дама из Монте-Карло», помимо авторского именованья «песней в прозе», можно определить и как лирическую поэму. Об этом свидетельствуют её масштаб, наличие множества разноплановых образов, окружающих главную героиню, предметы. В звукописи произведения каждое одушевлённое и неодушевлённое явление наделено своей функцией, действием, смыслом.

Повествование подано сквозь призму воспоминаний героини. Монолог раскрывает сущность субъективных переживаний Дамы,

¹ Марианн Освальд (1901–1985) начала свою карьеру в качестве певицы в 1920 году в берлинских кабаре. В июне 1932 года записала первые две песни для фирмы «*Salabert*». В 1932 году начала актёрскую карьеру. С 1940 по 1946 годы жила в США. Работала в кабаре и в кино. С 1947 года по возвращении в Париж играла в кино и на телевидении.

для которой единственной объективной реальностью становится город её мечты – призрачный Монте-Карло. В основе сюжета – личная драма, рассказ грешницы, уверовавшей в благосклонность Фортуны, исповедь, позволяющая соотнести произведение с романтической традицией. В произведениях, посвящённых игре, действует закон роковой предопределённости. Монолог Ф. Пуленка затрагивает трагедию судьбы *home ludens*, женщины-игрока, образ которой связан с темой рока. В тексте игра становится методом смысло- и формообразования.

Несмотря на малую форму произведения «Дама из Монте-Карло», накал трагизма велик, Ф. Пуленк выразил «зловещую и фантастическую поэзию Ж. Кокто в речитативно-ариозном стиле» [6, с. 199]. Авторский замысел монолога требует от исполнительницы не только безупречного владения голосом и искусством мелодекламации (*parlando*), но и артистических способностей, умения тонко передать быстрые смены настроения Дамы при помощи мимики, жеста, движения, взгляда. Как указывает В. Колоней, «в исполнительском интонировании можно говорить о проникновении “уровня отношения” в сферу звукового содержания, а видеопластика исполнителя может раскрывать какие-то моменты “уровня содержания”, сосредоточенно-го в звучании» [3, с. 264]².

Сквозного развития драматургии монолога Ф. Пуленк достигает благодаря сцеплению ряда «кадров-состояний», соответствующих поэтическим строфам текста Ж. Кокто. При сохранении неизменного ритма стиха, Ф. Пуленк связывает с каждой из них определённую музыкальную палитру, передающую психологические состояния героини: «меланхолию, высокомерие, лиризм, бурный взрыв и сарказм, жалкую нежность, отчаяние и прыжок в море» [7, с. 157]. Так, появление в вербальном тексте лексемы «Монте-Карло» соответствует интоне «мечты» в музыкальной драматургии.

Связь стиля речитации Ф. Пуленка с французскими национальными традициями, «восходящими к вокальной музыке Дебюсси и Равеля», обусловлена следующими чертами: «гибкость, выпуклость и чёт-

² Под «уровнем отношения», согласно В. Колоней, следует понимать «соматическую информацию, выражаемую в жестах, мимике, позе» [3, с. 264].

кость линий, вынесение вокальной партии на первый план» [6, с. 191]. Паузы в вокальной партии играют роль катализатора эмоционально-образного развития, позволяя певице не только переключиться от одного «кадра-состояния» к следующему, но и усилить ощущение нарастающей экзальтации героини. Линия голоса, написанная в диапазоне ундецимы, содержит множество повторов, мелких длительностей, требующих тщательного интонирования. Многократные скачки вниз и вверх в вокальной партии в пределах октавы сопряжены с техническими трудностями, поскольку композитор предполагает ровное звучание. Акценты и динамические оттенки Ф. Пуленк скрупулёзно проставляет в нотах, поэтому исполнители с большим вниманием должны отнестись к авторским ремаркам.

Текст «песни в прозе» «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто насыщен поэтическими лейтмотивами, обогащён игрой смыслов. На их роль в оформлении интонационной драматургии исполнительнице партии Дамы следует обратить значительное внимание. Тем более что ёмкие лейттемы Ф. Пуленка, вводимые с первых тактов монолога, подчинённые раскрытию идеи рокового предопределения жизни героини, как правило, включают в свой состав лейтмотивы поэтического текста, который чётко структурирован. Его конструктивная единица – пятистишие, визуально схожее с пентаклем – символом Ж. Кокто (пятиконечная звезда). Исключением становится третья строфа, содержащая трёхстрочное расширение и две шестистрочные строфы из финальной зоны поэмы.

Углубляя поэтический смысл, Ф. Пуленк выстраивает форму монолога таким образом, что каждый из пяти его разделов завершается трижды повторяющимся рефреном, соответствующим троекратно повторенному слову «Монте-Карло». Рефрен расположен в конце каждого блока, организованного по три строфы, за исключением последнего, сжатого до двух (символ оборвавшейся жизни). Тонко понимая замысел Ж. Кокто, композитор преобразует не только конструктивную логику вербального текста, но и усиливает значение его смыслового ориентира, подчёркивая связующую роль слова «Монте-Карло». В исполнительской интерпретации лейтинтонаема «Монте-Карло» обретает значение «логического акцента, интонационного смыслового центра высказывания» (понятие Т. Веркиной). Смыслообразующим

уровнем поэмы Ж. Кокто является звукопись³. «Ключом» к пониманию вербального текста является слово «Монте-Карло». Связь с этим словом охватывает следующие уровни содержания поэмы: смысловой, семантический, фонетический, лексический, синтаксический, структурный. Ж. Кокто наделяет Монте-Карло функцией «краеугольного камня» поэмы. Всё, что дорого Даме, связано с этим городом. Предметы и объекты поэмы словно находятся «под звездой» Монте-Карло. Образ звезды появляется во втором «кадре-состоянии» («*contemplez le strasse de l'étoile*» – «созерцайте блеск звезды»). Это – один из главных символов творчества Ж. Кокто. К Монте-Карло Героиню влекут стихии: «воздух» (ветер) и вода (море). Монте-Карло, обожествляемый героиней, одухотворяется, персонифицируется. Для Дамы – это единственное «живое существо», с которым всеми отринутая женщина ведёт свою предсмертную беседу. Этот образ словно становится вторым Героем поэмы. Так раскрывается сущность трактовок поэмы Ж. Кокто как драматического монолога с чертами скрытого диалога.

«Музыкально-речевой анализ» монолога (определение Л. Н. Алексеевой) [1, с. 61], необходимый для осуществления его исполнительской интерпретации, основан на интонационно-смысловом филологическом исследовании интонационной драматургии и поэтического текста Ж. Кокто. Анализ ассонантно-аллитерационных построений показал, что поэт рассредоточил в тексте поэмы слова, содержащие звуки [mrt], [on], [or], созвучные ключевому «Monte-Carlo». Среди них: «*la morte*» («смерть»), «*le porte*» («дверь»), «*la mer*» («море»), «*fermer*» («закрывать») и, в итоге, «*Monte-Carlo*». Принцип «каравана», проявившийся в методе письма Ж. Кокто, обнаруживается на всех уровнях поэтического текста. Примером может служить первая и последняя строчки поэмы, в которых выстраивается следующая смысловая цепочка слов: «*la mort*» («смерть»), «*Mediterranee*» («Средиземное море»). Подчеркнём, что части этого слова «*la terra*» – «земля», «*la mer*» («море»). Созвучие этих слов указывают на единство семантического ряда.

³ Её характеристиками являются аллитерация (повторение одинаковых или однородных согласных в стихе, придающих ему особую звуковую выразительность) и ассонансы (повторение в строке, строфе, фразе однородных гласных звуков).

Слово «*la morte*» («смерть») возникает уже в первой строке поэмы, а в финале произведения героиня погибает. Идея круга («круга смерти») запечатлена в вербальном тексте. Метод игры, использованный Ж. Кокто, углубляет содержание произведения, героиня которого живёт игрой и играет собственной жизнью. Ещё один семантический ряд содержит следующую цепочку слов-значений: «*les vivants*» («живые») – «*la porte*» («дверь») – «*le vent*» («ветер»). Смысл этой конструкции состоит в том, что Дама как бы находится в замкнутом, закрытом пространстве, в состоянии непротивления Судьбе. Она пребывает словно бы у «двери» между двумя мирами; двери, разделяющей и соединяющей живых и мёртвых. Дама – пленница Монте-Карло.

Вербальный текст первой строфы содержит не только слово «*fermer*» («закрывать»), но и «*entre*» («между»). Героиня балансирует между миром живых и мёртвых. Неукротимость движения к «двери» являет собой тот элемент непредсказуемости, с которым связана Фортуна, воплощением которой в воображении Дамы является Монте-Карло. «Дверь» между жизнью и смертью, долгое время оставшаяся закрытой (или приоткрытой), распахивается; порыв ветра увлекает героиню в море – символ смерти и бесконечности («*Dans la mere de Monte-Carlo*» – «В море Монте-Карло»). Замкнутость времени-пространства монолога взаимодействует с разомкнутостью – бесконечностью. Семантика «двери» раскрывается и на уровне формообразования произведения. Образ «Монте-Карло», вводимый на грани разделов («кадров-состояний»), выполняет функцию одного из аналогов «двери» («выхода-входа») из одного «кадра-состояния» в другой.

Между вербальным и музыкальным текстами существуют глубинные связи и взаимодействия, проявляющиеся и на уровне создания, и на уровне его оформления (то есть, с точки зрения смысло- и формообразования). Монолог «Дама из Монте-Карло» представляет собой максимально сжатую монооперу, в которой представлена драма любви и смерти, игры и смерти героини. Вот почему для исполнительской интерпретации крайне важно рассчитать все этапы развития драмы, установить кульминационные зоны, выявить её драматические углы, логический акцент, установить фазы завязки, развития, конфликта и развязки.

Инструментальное вступление, предваряющее первый эпизод-«кадр» произведения Ф. Пуленка, основано на семантике «погребальных звонов», сопряжённых с образом колыбельного покачивания. Все последующие лейттемы произрастают из этого интонационного «зерна». Чередование усложнённых вертикалей, одна из которых образуется в результате «сцепления» двух минорных трезвучий (h-d-fis, c-d-g), олицетворяют неизбежность рока, создавая ощущение замкнутости пространства. Переменный размер (три четверти – четыре четверти) следует соотносить со сменой двух жанровых моделей: сарабанды и траурного марша, объединённых одной интонационной формулой. Вокальная партия, основанная на мелодекламации, подчинена конструкции стихотворных строк.

В первом «кадре» монолога (1–20-й такты), соответствующем трём строфам поэтического текста, у героини зарождается мысль о самоубийстве. Она рассуждает о разнообразных вариантах смерти: «*Il reste de se fiche a l'eau*» («остаётся утопиться»).

Многообразны воплощения смыслообраза смерти в лирической ткани этой «песни в прозе». Они сопряжены с её устоявшимися в мировом искусстве семантемами, которые находят своё развитие в музыкальной драматургии поэмы в виде интоном. Такова, например, *quasi*-цитата, прообраз которой – тема судьбы из симфонии № 5 Л. Бетховена (8-й такт «*Ne plus etre jeune et aimee*» – «Больше не быть молодой и любимой»), представленная в обращении. Если смысловая нагрузка (прообраз) данной интономы является очевидной, то семантическое содержание ещё одной лейтинтономы, сопряжённой с выражением образа рока (смерти), раскрывается постепенно. Её основа – движение на малую сексту вниз с последующим полутоновым «сползанием» («*Oui, messieurs, voila ce qui reste*» – «Да, господа, только и остаётся»). Эта лейтинтонома вбирает в себя двоякий смысл: «скачок в смерть» взаимодействует с покачиванием, свойственным колыбельной: смерть подобна вечному сну, «вечному покою» (впервые возникает в 4-м такте).

В противовес горестным мыслям, альтернативным решением для Дамы становится поездка в Монте-Карло. Возникновение этого образа соответствует движению по звукам малого с уменьшенным септ-аккорда в восходящем движении (18-й такт). Лейттема Монте-Карло,

отмеченная интонацией взлёта (цифра 3), совпадает с вербальным текстом Ж. Кокто. Эта лейттема-рефрен слагается из двух составляющих: оркестровой и вокальной. Лейтинтомема вокальной партии является собой обращение «темы судьбы» из симфонии № 5 Л. Бетховена. Оркестровый же вариант содержит ключевые тоны «темы судьбы», поданные в увеличении. Возникают интонационные связи со сквозным для монолога колокольным образом. «Колокольность» пронизывает все этапы развития драмы-монолога, будучи соотносимой с неизменно трансформируемым образом Судьбы.

Вступление, иллюстрирующее образ морского прибоя, максимально концентрирует внимание слушателя на драме Дамы. В первом «кадре-состоянии» солистка должна передать напряжённое состояние Дамы, рассказывающей о своей Судьбе. Партия оркестра репрезентирует лейтмотивы, которые получают развитие в драматургическом поле монолога.

Интермедия между первым и вторым «кадрами-состояниями» (в поэтическом тексте «*J'ai fini ma journée*» – «Я закончила свой день», 21–23-й такты), содержит образ сна-забвения, воцарившегося в душе героини. Это – один из ключевых лейтмотивов поэзии Ж. Кокто. Сон и смерть, по представлению поэта, находятся в родстве. В поэме «Дама из Монте-Карло» они также сплетены воедино. В музыкальной драматургии тема покоя-смерти проводится как оркестровой, так и вокальной партиями.

Оркестровое вступление ко второму «кадру-состоянию» сопряжено с оркестровыми «колокольными звонами» (на *f*). Авторская ремарка «*ceder beaucoup*», дословно означающая «много уступить», с последующей цезурой с фермой на тактовой черте свидетельствует о том, что Ф. Пуленк требует от оркестра чёткого очерчивания водораздела между «кадрами-состояниями» перед очередным всплеском потока признаний героини-солистки. Второй «кадр» монолога насыщен поэтическими метафорами, выражающими сущность красоты. Красота – это еще одна лейттема творчества Ж. Кокто. В этом фрагменте четырёхкратно повторяется эпитет «красивый», однако его смысловая нагрузка каждый раз иная. Позитивное значение слова «красивый» поэт переосмысливает. В сочетании с трагическим аспектом смыслообразов данного раздела («под красивыми траурными вуаля-

ми») Ж. Кокто применяет приём парадоксального любования сферой смерти, проявивший себя в его творчестве⁴.

Во втором «кадре-состоянии» монолога Дама словно заново переживает события минувших дней. Ф. Пуленк подробно выписывает темповые изменения, связанные с волнением героини. Мелодекламационным оборотам солистки в пределах 5 тактов нотного текста сопутствуют авторские ремарки: «*exalte*» (восторженно), «*sans bousculer*» (без толчков), «*avec charme*» (с очарованием), «*a l'aise*» (комфортно). Это свидетельствует о тонком понимании автором природы вокала, даёт солистке возможность передать малейшие изменения настроения героини. В кульминационной зоне раздела (37-й такт) динамика достигает *ff*. Конец «кадра» – возвращение к спокойному темпу и тихой звучности, совпадающей со словом «Монте-Карло». В вокальной партии ему сопутствует вариантно изложенная лейттема в виде восходящего движения по звукам уменьшенного трезвучия.

Третий «кадр-состояние» начинается спокойным размышлением героини об удаче, в дальнейшем перерастающим в безудержное мысленное состязание с Фортуной, которая для Дамы воплощена в единственную цель – выигрывать в казино. Дама вспоминает ставки, потери, азарт игрока. Здесь впервые появляется новый тематический элемент. Это – напряжённое движение октавных цепочек на стаккатто в оркестровой партии. Эта тема сопряжена со сферой коллизий игры. В партии оркестра первое проведение темы звучит на *p*, что требует отточенного штриха. Ремарка Ф. Пуленка «*presser un peu*» (немного сжимать) призывает ускорить темп. В партии солиста ощущается нарастание нервного напряжения. Обилие слов, накладываемых на мелкие длительности, передаёт тревожное настроение, приводящее к новой волне патетики в душе героини (авторская ремарка «*pathetique*»).

⁴ Так, в стихотворении «*Attelage*» («Упряжка»), финальной миниатюре вокального цикла Л. Дюрея «Три песни басков» (1927), поэт отображает образ траурной процессии («*trainent de leur bouche triste*» – «рты грустные скрываются на дороге»). А уже в 1948 году образ траурной кибитки возникает в кинематографической версии в финальных строках фильма Ж. Кокто «Ужасные родители», провозглашаемых самим автором: «Кибитка продолжает свой путь». Показательно, что в произведениях столь далёких жанров с разрывом в двадцать лет Ж. Кокто повторяет образ вечного движения к смерти в качестве эпилога.

Конец раздела представлен тихой кульминацией, замкнутой рефреном «Монте-Карло».

Четвёртый «кадр-состояние» (цифра 9) передаёт чувства героини после фиаско – изгнания из «игорного рая». Хотя Дама произносит слова обвинения «жестоким людям», город мечты остается для неё божеством. Десятая строфа стихотворного текста, соответствующая началу данного музыкального раздела, содержит омофоны «*sale*» («грязный») и «*salles*» («залы»). Шипящие согласные подчёркивают игру слов, связанных с негативной окраской.

Один из фактурных срезов, впервые появившийся в шестом такте монолога, становится основой формирования темы изгнания, преобладающей в этом разделе и придающей ему характер «злого скерцо» (начало эпизода «*on a beau repeater "je veux"*» – «хорошо было повторять “я хочу”»). В этом разделе состояние взволнованности то накаляется, то ослабевает. Так, реплики, сопровождаемые композиторской ремаркой «*detendre progressivement*» (ослабить постепенное развитие), чередуются с новой волной воодушевления «*en animent, tres nerveux*» (с воодушевлением, очень нервно). При этом автор требует от исполнителя почти полной речитации («*presque parle*» – «почти разговаривая»).

Важные этапы формирования этого «кадра-состояния» сопряжены с фразой «*Moi qui aurais donne mon truc*» (я, которая бы отдала свой обман-трюк). Она обрамлена ферматой на цезуре и мощным фортепианным отыгрышем. Этот драматургический этап – одна из кульминационных ступеней в сквозном развитии целого. С этой зоны начинается поток бессвязных реплик, нарастает аффектация состояния героини. Эпизод требует особого внимания и работы не только над интонацией, но и над образом в целом, поскольку столь сильный эмоциональный накал передать сложно.

Пятый «кадр-состояние» следует соотносить с функцией эпилога. «*Je suis une ombre de moi-meme*» (я – тень себя самой). Лейттема коллизий игры оттеняет экзальтированное состояние Дамы. Во взаимодействие вступают элементы «злого скерцо» из предыдущего «кадра-состояния», мелодика колыбельной. Тема рока в вокальной партии становится доминирующей. Данный приём свидетельствует о задаче композитора при помощи сплетения лейтинтоном отобразить

поэтическую картину состояния героини перед неизбежным концом. Тематические структуры пронизывают музыкальную ткань монолога, подобно тому, как перед смертью Дамы проходят кадры её жизни.

Перед 14-й цифрой в вокальной партии «тема судьбы» является в «бетховенском варианте». Второй такт цифры 14 (88-й такт) содержит скачок на большую сексту в вокальной партии и его зеркальное отражение в оркестровой. Этот тематизм, возникший в четвёртом такте цифры 1 (10-й такт), символизирует принятие смерти как единственной возможности остаться навсегда в игре. Вербальный текст «*cette nuit je pique une tete dans la mer de Monte-Carlo*» (этой ночью я воткну голову в море Монте-Карло») совпадает с интонемой «прыжка в смерть». Трагическое окончание монолога растворяется в мечтательном заклинании, свойственном вокальным фразам «Монте-Карло... Монте-Карло». Динамика «истаивает» до *pp*. В 15-й цифре в оркестре проводится неполная лейттема Монте-Карло как квинтэссенция всего произведения в целом. Пауза в оркестре, соответствующая полному такту («*strictement en mesure*» – категорически точно по метру), предвосхищает аккорд в оркестре на *pp*. Дама навсегда осталась в Монте-Карло, словно растворилась в нём. Последним всплеском воды за ней захлопнулась дверь её жизни.

Таким образом, новаторство Ф. Пуленка связано в первую очередь со значительной театрализацией камерного исполнения и расширением технических возможностей певца, связанных с искусством *parlando*. Немаловажной чертой творческого стиля композитора становится жанровый синтез и создание уникальных жанров монооперы и оперного монолога. В реализации исполнительской версии монолога «Дама из Монте-Карло» Ф. Пуленка следует исходить из эстетических принципов, свойственных Ж. Кокто, поэтики Ф. Пуленка, художественных задач, запечатлённых авторами текста, и основываясь на специфике вокального искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеева Л. К теории интонационного синтеза в вокальной мелодии / Л. Алексеева // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки : сб. научных трудов / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред.-сост. Е. В. Назайкинский]. — М., 1985. — С. 58–75.

2. Веркина Т. Актуальное интонирование как исполнительская проблема : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Т. Веркина. — Харьков, 2008. — 20 с.
3. Колоней В. Художественная целостность в исполнительском интонировании / В. Колоней // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. статей / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського ; упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. — К., 2005. — Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. — С. 262–268.
4. Коханик І. К проблеме смысла в стилеобразовании / И. Коханик // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : зб. статей / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського ; упоряд. В. Г. Москаленко. — К., 2004. — Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. — С. 67–79.
5. Краснощек Е. Композиторская интерпретация художественно-эстетического наследия Жана Кокто в творчестве представителей французского модернизма XX века : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Е. Ю. Краснощек. — Харьков, 2012. — 17 с.
6. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. — М. : Сов. Композитор, 1969. — 239 с.
7. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк. — М. : Музыка, 1970. — 310 с.

Краснощек К. Ю. **Інтонаційна драматургія монологу «Дама з Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка.** У дослідженні, що базується на вивченні поезії Ж. Кокто, притаманних їй символізму, звукопису та методу гри, вивчається вплив інтонаційної драматургії вербального твору на його музичне втілення. Особливу увагу приділено окремим аспектам специфіки французької мови.

Ключові слова: Ж. Кокто, Ф. Пуленк, монолог, моноопера, звукопис, лейтінтонама, інтонування.

Краснощек Е. Ю. **Інтонационная драматургия монолога «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка.** В основе исследования лежит изучение поэзии Ж. Кокто, в том числе присущих ей символизма, звукописи и методов игры, рассматривается влияние интонационной драматургии вербального произведения на его музыкальное воплощение. Особое внимание уделено отдельным аспектам специфіки французского языка.

Ключевые слова: Ж. Кокто, Ф. Пуленк, монолог, моноопера, звукопись, лейтинтонома, интонирование.

Krasnoshchok K. Intonational dramatic monologue “The Lady of Monte-Carlo” J. Kokto – F. Poulenc. The monologue «Dame de Monte-Carlo» by F. Poulenc is viewed in the aspect of the executive interpretation, which is based on the background of studying of J. Cocteau’s creative writing and poetry specificity.

Key words: executive interpretation, monologue, monoopera, intonation dramaturgy, leytintonema.

УДК 78.071.2 : 784.3 (44) «18»’

Татьяна Жарких

**«POÈMES POUR MI» О. МЕССИАНА:
РОЛЬ СМЫСЛОБРАЗОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ДРАМАТУРГИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА**

Вокальный цикл «*Poèmes pour Mi*» О. Мессиаана, написанный в 1936 году и блестяще исполненный Марсель Бюнле, французской певицей, обладательницей гибкого драматического сопрано, сегодня, к сожалению, достаточно редко исполняется, равно как и другие вокальные произведения О. Мессиаана. Тому есть несколько причин. Во-первых, как отмечал сам композитор, этот цикл является «утомительным для дыхания» и требует огромного вокального диапазона [6]. Не случайно при жизни композитора лишь немногие певицы решались исполнить «*Poèmes*», как, впрочем, и другие его вокальные циклы – «*Chants de terre et de ciel*» и «*Harawi, Chants d’amour et de mort*». Во-вторых, значительной проблемой исполнительской трактовки является принцип виртуозности, отличающий все камерно-вокальные циклы О. Мессиаана, «*Poèmes*» в том числе. В-третьих, поэтический текст «*Poèmes*», автором которого является сам композитор, изобилует аллитерационно-ассонантными семантемами, требующими от исполнителя глубокого знания французского языка и мастерского владения певческой дикцией, без наличия которой полноценное