

interpretation of poetic text as an artistic translation (on the example of chamber-vocal music)]. Kharkiv Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 19.

11. Shapovalova L. V. (2007) *Refleksivnyj hudozhnik. Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve* [The reflective artist. Problems of reflection in the music creation]. Kharkov, Ukraine: Skorpion, 292.

УДК[78.071.1:784.3]:78.01

Ольга Михайлова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**ЛИРИКА П. ЭЛЮАРА В ВОКАЛЬНОЙ
МИНИАТЮРЕ Ф. ПУЛЕНКА (НА ПРИМЕРЕ
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «ТОТ ДЕНЬ, ТА НОЧЬ»)**

Михайлова О. В. Лирика П. Элюара в вокальной миниатюре Ф. Пуленка (на примере вокального цикла «Тот день, та ночь»). Рассматриваются принципы претворения Ф. Пуленком особенностей поэтического языка П. Элюара. Выявляются устойчивые лексемы и символы, позволяющие говорить о существовании характерного для П. Элюара лексического словаря. Выделяются группы слов, где одна связана с описанием человека, его физических качеств, другая – преобладающая – направлена на показ внутреннего мира, чувств и состояний героя. Раскрывается влияние лексики и образности поэтического текста на музыкальное высказывание Ф. Пуленка. Вводится понятие мелодико-интонационного оттенения как особого подхода к интерпретации текста, при котором каждый новый поэтический нюанс приобретает индивидуальный интонационный облик. Характеризуется комплекс средств музыкальной выразительности, избираемый композитором в вокальном цикле «Тот день, та ночь». Предложено объединение миниатюр в два тематических блока в зависимости от тона поэтического высказывания. Обнаруживается ряд закономерностей, демонстрирующих влияние содержания стиха на тип мелодики. Анализируются пути достижения целостности циклической композиции, построенной на сопоставлении контрастных образных сфер.

Ключевые слова: поэзия, сюрреализм, метафора, семантика, лексика П. Элюара, вокальный цикл Ф. Пуленка.

Михайлова О. В. Лірика П. Елюара у вокальній мініатюрі Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Той день, та ніч»). Розглядаються принципи

втілення Ф. Пуленком особливостей поетичної мови П. Елюара. Виявляються стійкі лексеми та символи, що дозволяють говорити про існування характерного для П. Елюара лексичного словника. Виділяються групи слів, де одна пов'язана з описом людини, його фізичних якостей, інша, що переважає – спрямована на показ внутрішнього світу, почуттів і стану героя. Розкривається вплив лексики та образності поетичного тексту на музичне висловлювання Ф. Пуленка. Впроваджується поняття мелодико-інтонаційного відтінення як особливого підходу до інтерпретації тексту, коли кожний поетичний нюанс набуває індивідуального інтонаційного вигляду. Характеризується комплекс засобів музичної виразності, що було обрано композитором у вокальному циклі «Той день, та ніч». Запропоновано поєднання мініатюр у два тематичних блоки в залежності від тону поетичного висловлювання. Виявляється низка закономірностей, що демонструє вплив змісту вірша на тип мелодики. Аналізуються шляхи досягнення цілісності циклічної композиції, яку побудовано на співставленні контрастних образних сфер.

Ключові слова: поезія, сюрреалізм, метафора, семантика, лексика П. Елюара, вокальний цикл Ф. Пуленка.

Mykhailova O. V. P. Eluar's poetry in F. Poulenc's vocal miniature (from song cycle "Such a day such a night").

Background. In F. Poulenc's creative legacy a significant place is occupied by chamber and vocal works. For a long time the balance of poetic text and music in his song lyrics remained outside the research interest. In recent years there have been a number of works studying the composer's achievements in mono-opera and choral works; chamber and vocal genre came into view in connection with the problems of vocal intonation and phonetic specifics of French texts. However, the issue of image-emotional and rhythm-intonational incarnation of poetry has not been put in the forefront. Thus, the synthesis of text and music in chamber vocal opuses by F. Poulenc does not lose its **relevance**.

For a long time the lyrics of P. Eluard could not find realization in F. Poulenc's music. The lack of traditional verse features – metricity, rhymes, assonances in P. Eluard's poetry aligned it with prose, whereas external inconsistency typical for surreal type statements and fragmentary metaphorical field contradicted the requirements of unity imposed on the musical text. After a long search F. Poulenc found ways of embodying Eluard's complex poetics in music. One of them is giving the individual intonation to each new poetic nuance. Poulenc's miniatures with lyrics by P. Eluard are distinctive in their tone lyricism of the love theme and, on the contrary, maximum expression in the display of emotionally sharpened feelings. At the same time, each composition has a unique identity, not only coming from the creative imagination of the composer, who is able to give individual features to countless images, but also inherent in P. Eluard's poetry, full of mysterious symbols and colorful metaphors. The **objective** of this article is to study the lexical vocabulary of P. Eluard, to analyze the way F. Poulenc implements figurative

contents of the poetic text in general and, in particular, the “highlights” of certain semantic groups, the most vibrant and stable lexical items and symbols.

Since the identity of Eluard’s language is determined not so much by surreal metaphoricality, but rather by lexical coloration of his poetry, the author applied the **method** of comparative analysis of the word usage frequency. Studying the vocal cycle “*Such a day such a night*” (1937) special consideration was given to vivid and expressive words, which give particular expression to the entire context, and which became due to their frequent use a kind of lexical units that define the coloristics of the author’s poetic language.

As **result** was revealed that the lexical vocabulary of P. Eluard contains groups of words which, at first glance, belong exclusively to the material, bodily aspect of human existence. Such semantic unit is a block of words related to the description of a person, his/her physical qualities. However, combined with other components of the poetic vocabulary, they kind of lose their own meaning, becoming a symbol of a feeling, demonstrating a state of mind. Not by chance the most extensive semantic unit of Eluard’s vocabulary is a number of words reflecting the multi-color palette of a man’s inner world. The thematic analysis of the poems reveals dramatic interrelations that ensure the unity of miniatures. Quiet joy, lyrical enlightened mood of “*A good day*” (No. 1 in Poulenc’s cycle) corresponds to the poem “*We have made night*” (cycle finale – No. 9) with emotions similar in “key”: the happiness of shared love, the feeling of love longing. Not accidentally, F. Poulenc chooses a close type of texture, a similar pattern of melodic lines, where the conjunct ascent responds to the emotional excitement inherent in the text. In the same manner Poulenc presents two other poems – “*The brow like a lost flag*” and “*I long only to love you*” (No. 3 and No. 7), but here the feeling of love is mixed with the bitterness of loss and loneliness. However, despite the differences in shades, the main coloring of these texts brings the relevant vocal pieces together into a single unit and forms two symmetrical arches, fastening the cycle structure. At the same time in No. 2, 4, 5, 6 and 8 – “*A ruin an empty shell*”, “*A gypsy wagon roofed with tiles*”, “*Riding full tilt*”, “*Scanty grass*” and “*Image of the fiery*”, the love lyrics is contrasted with different imagery and emotional range: detached, ascetic contemplation, hopelessness and despair, anger and the burning fury that allows you to single out these pieces into a separate thematic block. This kaleidoscopic peculiarity forced the composer to use a wide variety of expressive means, among which the most effective were the intonation of vocal melody and the possibilities of the piano pattern.

Detailed consideration of the principles of realization of P. Eluard’s poetry in the vocal cycle by F. Poulenc, “*Such a day such a night*” leads to the **conclusion** that throughout the whole cycle F. Poulenc persistently avoids repetition, “highlighting” every poetic line differently. This technique is called melodic-intonational shading by the author of the article. It is present in those songs where the composer chose a single type of vocal utterance, whether singing or declamation; due to the structure of the poetic text, it promotes the formation of through-strophic forms. Giving a semantic load to certain types

of melodic curves indicates the composer's creation of a tonal vocabulary, where the so-called motif of "joy" can be singled out alongside the recitation on a single sound corresponding to the usually darkly colored poetic lines. Thus, the originality of the composer's thinking is manifested at several levels: from the search for original solutions for each new lyrical nuance to create a complete image, endowed with individual details, which at the macro level contribute to the creation of a complete circular composition, based on comparison of contrasting imagery spheres.

Key words: poetry, surrealism, metaphor, semantics, P. Eluard's vocabulary, F. Poulenc's vocal cycle.

В обширном творческом наследии Ф. Пуленка весомое место занимает камерно-вокальная лирика. Творческий облик композитора формировался в процессе обращения к текстам авторов разных эпох. Наряду с такими поэтами XVI-XVII веков, как П. Ронсар, Ж. Расин, Ф. Малерб, Ф. Пуленка вдохновляли его современники – Г. Аполлинер, П. Элюар, Ж. Кокто, Л. Арагон, М. Жакоб и др. Разнообразие его художественных исканий создает обширное поле для изучения принципов претворения поэзии в вокальном жанре. Долгое время соотношение стихотворного текста и музыки в сочинениях Ф. Пуленка оставалось за рамками исследовательских интересов. В последние годы появился ряд работ, изучающих достижения композитора в моноопере (Н. Инюточкина [5], Е. Краснощек [6], Н. Поликарпова [8]) и хоровых произведениях (А. Скоротягина [9]). Жанр камерно-вокальной лирики оказался в поле зрения в связи с проблемами вокального интонирования и фонетической специфики французских текстов (О. Непомнящая [7], О. Тарасова [10]). При этом вопрос образно-эмоционального и ритмо-интонационного воплощения поэзии не ставился во главу угла. Таким образом, синтез текста и музыки в камерно-вокальных опусах Ф. Пуленка не утрачивает своей актуальности.

Цель статьи – изучить лексический словарь П. Элюара, раскрыть пути претворения Ф. Пуленком образного содержания поэтического текста в целом и, в частности, «высветления» отдельных семантических групп, наиболее ярких и устойчивых лексем и символов.

Интимная и философская лирика П. Элюара обладала для Ф. Пуленка особой притягательной силой, однако долго не находила отражения в музыке композитора. Отсутствие традиционных черт стиха –

метричности, рифмы, ассонансов, сближало поэзию П. Элюара с прозой, типичная же для сюрреалистического типа высказывания внешняя несогласованность и обрывочность метафорического ряда противоречили требованиям единства, предъявляемым музыкальным текстом. Тем не менее, после длительных поисков Ф. Пуленк находит способы воплощения в музыке сложной элюаровской поэтики. Одним из них становится придание индивидуального интонационного облика каждому новому поэтическому нюансу, что не сглаживает, а лишь подчеркивает многосоставность образов П. Элюара. Миниатюры Ф. Пуленка со стихами поэта роднит как особая лиричность при воплощении любовной тематики, так и предельная экспрессия в выражении эмоционально-заостренных чувствований. И в то же время каждое сочинение обладает неповторимым своеобразием, не только идущим от творческой фантазии композитора, способного наделить индивидуальными чертами бесчисленное множество образов, но и заложенным в поэзии П. Элюара, полной загадочных символов и красочных метафор. Самобытность элюаровского языка определила не столько сюрреалистическая метафоричность, сколько лексическая окрашенность его поэзии. Несмотря на то, что поэт пропагандировал новую поэтическую «сверхреальность», где господствует выдумка, в его стихах нашли отражение эпизоды и переживания реальной жизни, «переведенные» на современный поэтический язык [2, с. 238]. Поэтому при анализе вокального цикла автор статьи учитывал не только *экспрессивы* (В. Григорьев), то есть такие слова, которые, «при определенном творческом усилии автора приобретают особую яркость и выразительность, придающую данному контексту ту или иную меру экспрессии» [4, с. 22], но и слова в их номинальном значении, ставшие в результате частого употребления своеобразными лексемами, определяющими колористику поэтического языка. Поэзия Поля Элюара, не будучи символистской, является глубоко символичной¹. В его лексиче-

¹ П. Элюар в ряду таких поэтов, как П.-Ж. Жув, Р. Рено, Ж. Превьер, М. Фомбер, Ж. Сюпервьель, отбросил символистскую «темноту, как принцип поэтической речи» [2, с. 19], вместе с Л. Арагоном, П. Реверди и Р. Десносом был среди «сюрреалистов первого часа», с каждым годом все дальше отходя от эстетических установок данной поэтической школы [там же, с. 72].

ском словаре присутствуют группы слов, которые, на первый взгляд, принадлежат исключительно к вещественному, телесному аспекту человеческого существования. Таким семантическим узлом является блок слов, связанных с описанием человека, его физических качеств. Однако, сочетаясь с другими компонентами поэтической лексики, они отчасти теряют собственную семантическую окраску, становясь символом того или иного чувства, демонстрируют состояние души. Не случайно самым обширным семантическим блоком элюаровской лексики является ряд слов, отражающих многоцветную палитру внутреннего мира человека.

Подобное внимание П. Элюара к сфере чувств и эмоций, настроений и состояний вновь заставляет провести параллель с языком символистской поэзии. Как отмечает исследователь лексики французского языка Н. Абрамова, одной из типичнейших черт поэтической семантики символизма, наряду с обыгрыванием градаций «светлого» и «темного», является передача различных ощущений [1, с. 92]. Сам поэт однажды отметил, что «истинная поэзия должна выражать не только мир внешний, но и внутренний, трансформированный воображением, ту истину, которая в нас» [цит. по: Великовский, с. 25]. Потому его стихи так далеки от абстракции «бесформенных снов и нелепых невероятностей», скорее напоминают пластичную словесную звукопись «человеческой жизни, весомости человека в мире и мира в человеке» [там же]. Одной из часто употребляемых П. Элюаром лексем стала «*безвозвратная жизнь¹, жизнь, которой надо всегда дорожить*». «*Несмотря на бедствия / <...> / Несмотря на звезды обманчивые и пепел распространяющийся / Несмотря на волнение скрипящее / Преступления на уровне живота / Несмотря на солнца смертные / Несмотря на ложь*» у поэта все же побеждает «*нежность ее улыбки*», «*лес, погруженный в свою свежесть*», «*доброта твоего тела*», «*красивый взгляд людей беззаботных*» и «*желание любить только ее одну*».

Широкая панорама чувств и состояний – от самых светлых и радостных до мрачных и драматических – представлена в вокальном цикле «*Тот день, та ночь*» (1937), принадлежащем к зрелым опусам Ф. Пуленка. Анализ стихов П. Элюара выявляет основную драматургическую

¹ Здесь и далее выделение слов наше. – О. М.

нить, обеспечивающую единство миниатюр. Спокойная радость, лирическое просветленное настроение *«Прекрасного дня»* (в цикле Ф. Пуленка – № 1) откликается в стихотворении *«Мы провели с тобою ночь»* (финал цикла – № 9) схожими по «тональности» переживаниями: счастьем разделенной любви, чувством любовного томления. Не случайно Ф. Пуленк избирает близкий тип фактуры, схожий рисунок мелодической линии, где поступенное восхождение отвечает эмоциональной приподнятости, заложенной в тексте. В том же ключе находятся и два других стихотворения – *«Чело как знамя потерянное»* и *«Желание только любить тебя»* (№№ 3 и 7), однако здесь к любовному чувству примешивается горечь потери и ощущение одиночества. Тем не менее, несмотря на отличия в оттенках, основной колорит названных текстов объединяет соответствующие вокальные миниатюры и образует две симметричные арки, скрепляющие структуру цикла. В то же время в №№ 2, 4, 5 и 8 – *«Руины, подобные пустой скорлупе»*, *«Фургон, крытый черепицей»*, *«Во весь опор»*, *«Чахлая трава»* и *«Образ силы»*, любовной лирике противопоставлен иной образно-эмоциональный ряд: отстраненно-аскетичное созерцание, обреченность и безысходность, злость и обжигающее неистовство, что позволяет выделить данные номера в отдельный тематический блок. Такая калейдоскопичность стихов требовала от композитора использования широкого спектра средств выразительности, среди которых наиболее эффективными стали интонационность вокальной мелодии и возможности фортепианной фактуры. Несмотря на то, что миниатюры цикла можно условно разделить на декламационные и песенные, рисунок мелодии часто приобретает контрастные очертания на коротком отрезке музыкального материала: поступенное движение неожиданно сменяется декламацией, на смену близкой к речитативу мелодии может прийти совершенно иная, построенная на широких разнонаправленных интервалах. Все же, исходя из преобладающих черт мелодического рисунка, можно выделить ряд закономерностей, определяющих взаимозависимость типа мелодики от содержания. В каждой миниатюре новому образу соответствует иное фактурное обрамление. При этом смена настроения поэтического текста в рамках одной миниатюры сопровождается сменой интонационного рисунка при сохранении выбранного типа сопровождения.

Рассмотрим наиболее показательные номера, позволяющие составить представление о степени детализации поэтических нюансов. Одним из ярких примеров, представляющих лирическую образно-эмоциональную группу стихотворений, является миниатюра «*Прекрасный день*» (№ 1), напевность которой непосредственно зависит от настроения текста, пронизанного светлым любовным чувством. Для его передачи композитор использует своеобразную лейтмелодику, в основе которой – восходящее движение от звука «с», кроме того, устремленность вверх становится главенствующей интонационной идеей, воплощающей тон стихотворения. Часто именно с восходящими мотивами сочетаются несущие наиболее положительный заряд слова и обороты: «*прекрасный день*», «*очень большое небо*», «*красивый взгляд*», и даже почти вся заключительная строфа: «*Хороший день, / денек, который начался печальным, / но который вдруг, окрашенный зарей, / вошел ко мне в сердце*». Тем не менее, несмотря на общий позитивный заряд текста, некоторые строки нейтральны по настроению. Хотя они не выпадают из общей «тональности», все же не обладают ярко положительным эмоциональным посылом. Таким фразам, как, например: «*Мужчины были невесомы. / Тень одного проходящего, / обращенная в мышь, / бежала в ручье*» или «*Пляж далекий, куда никто не ступает*», композитор придает, контрастирующий с напевностью декламационный облик. Кроме того, на изменения тона поэтического высказывания Ф. Пуленк реагирует внезапной переменой приемов выразительности: при сохранившемся в целом фактурном рисунке музыка обогащается новыми артикуляционными приемами – «пронзительной» акцентировкой и авторским требованием острого стаккато, отмеченными в нотах ремаркой «резко».

При сопоставлении сходных по смыслу стихотворных строк – «*я снова увидел ту, которую не забываю*» и «*которую не забуду никогда*» – Ф. Пуленк пользуется приемом, названным нами **мелодико-интонационным оттенением**. Под этим понимается такой подход к интерпретации текста, при котором каждый новый поэтический нюанс приобретает свой неповторимый интонационный облик. Примечательно, что композитор реагирует мотивными преобразованиями даже на еле уловимые эмоциональные импульсы. Тем ощутимее становятся

изменения мелодического рисунка в моменты показа контрастных чувств и состояний. Например, первая поэтическая фраза, пронизанная солнечным светом, облачена в ключевой восходящий мотив, тогда как ее повторение приобретает резко отличный облик – противоположное, нисходящее движение, плавность которого нарушена широким скачком. Нередко композитор пользуется радикальными методами нюансировки, сопоставляя песенную мелодику с декламационным типом высказывания, часто переходящим в скандирование в зависимости от содержания.

Вторая песня цикла – «*Руины, подобные пустой скорлупе*» – написана на стихи, не затрагивающие любовную тематику. Отрицательный эмоциональный заряд миниатюр, составляющих данный блок, проявляется в данной песне лишь в нескольких словах, тогда как общий тон задает метафорический ряд, вызывающий неприятные чувства: жалость, ощущение обреченности. Сюрреалистический текст вместо предметных образов оперирует яркими метафорами, пробуждающими воображение: «*Развалина скорлупа пустая / Плачет в своем фартуке / Дети, играющие вокруг нее, / Создают меньше шума, чем мухи / Развалина уходит наощупь / Искать своих коров на лугу*». Особенности семантико-ассоциативного ряда вызывают к жизни «отрешенность» музыкального высказывания, на что указывает ремарка «очень спокойно и нереально». Для достижения этой цели автор требует одновременного использования тембровой (приглушающей) и демпферной (создающей звуковой шлейф) педалей при господстве единой для всей миниатюры сферы *piano*.

Очевидный семантический контраст между начальными миниатюрами не породил, тем не менее, столь же ярких различий в наборе используемых музыкальных средств. Роднит миниатюры и спокойный, размеренный характер движения, и преимущественно песенная природа вокальной мелодии, и заметное преобладание бемольных созвучий. Однако разность поэтических характеров обусловила отличия в интонационном строе и типе избираемой фактуры. В № 2 утратил занятые позиции восходящий мотив «радости», и при количественном преобладании песенных интонаций все больший вес обретает декламационность. Лишь однажды, как внезапная вспышка, возникает восходящий мотив на словах «*игристых отблесков ночных*», подкрепленный усилением звука *subito f*, за чем при столь же внезапном возврате прежнего нюанса

pianissimo следует декламационная интонация, соответствующая поэтическому мотиву разочарования. При том, что в стихе господствует ровный эмоциональный настрой, композитор не отказывается от идеи мелодико-интонационного оттенения. Детализация поэтических мотивов достигает такой филигранности, что ни одна из музыкальных фраз не повторяет мелодический рисунок предыдущей: меняется интервальный состав, направленность движения, тип мелодики. Между музыкальными, равно как и поэтическими, фразами отсутствует ясная логическая связь. Ф. Пуленк четко следует за замыслом поэта, часто добиваясь максимальной близости музыкальных и поэтических образов. Например, в сочетании со словами *«Развалина уходит наощупь»* в мелодии друг за другом следуют группы повторяющихся звуков, будто осторожные ощупывающие движения рук, предваряющие каждый шаг слепого. Слово *«полночь»* вызывает возврат прежнего нюанса *pp* после некоторого усиления звучности в вокальной мелодии, текст произносится на одном тоне, как будто шепотом, на фоне глубокого растворяющегося в педали баса с сопровождающей пометкой «мягким тембром».

Такое внимание к деталям соседствует в данной миниатюре с обобщенным воплощением текста. Изменения интонационного рисунка не всегда зависят от смены образов поэтического текста и часто направлены на удержание созданного звукообраза. К обобщающим моментам относится и заложенная в ткани сопровождения «ритмическая идея» (В. Васина-Гроссман). Синкопированная ритмика одного пласта аккомпанемента в сочетании с ровными «шагами» другого создает слуховой эффект «прихрамывания», «ковыляния» *«развалины»*, уходящей *«наощупь искать своих коров на лугу»*. Эта ритмическая формула, рожденная единичной метафорой, сохраняется на протяжении всей песни и посредством своей гипнотической мерности способствует передаче состояния оцепенения.

Третья миниатюра – *«Чело как знамя потерянное»* – вновь уводит в сферу лирических чувств. Потому песенность обретает главенствующее положение, утверждая связь любовной тематики с пластичностью мелодической линии. Однако, в данном случае не только содержание, но и форма поэтического текста повлияла на облик сочинения. При отсутствии реального сюжета в стихотворении присутствуют черты

фабульности, связанные с развитием лирического чувства. Так, первая строфа представляет собой экспозицию мотивов одиночества, страдания от утраты; во второй – воспоминания рождают волнение, приводящее к драматической кульминации, наконец, в завершающей строфе слышится безысходность, вызывающая страшные мысли о смерти. Следуя за текстом, Ф. Пуленк воссоздает описанные стадии переживаний в трехстрочной музыкальной композиции, разными, порой неожиданными путями добиваясь воплощения поэтического замысла в каждом из разделов. В частности, поражает логика сочетания минорной по «тональности» переживаний строфы с танцевальным аккомпанементом *C-dur*. Такой синтез напоминает приемы театра абсурда, зарождавшегося в то время во Франции, где происходящие события вызывают у их участников неадекватную реакцию. Возможно также, что композитор, используя резко контрастный музыкальный материал, следовал намерению оттенить и тем самым усилить состояние обреченности, явленное в стихах. Не уходят от внимания Ф. Пуленка и детали текста. Так, настоящей «драмой чувств» воспринимаются слова «крича в нищете»: мелодия из резко акцентированной вершины «падает» вниз, воспроизводя интонацию человеческого взгласа, на фоне «водопада» диссоциирующих созвучий в аккомпанементе. Волнение второй поэтической строфы передано контрастным сочетанием динамических сфер: *ff* – *pp*, и постоянно меняющимися вектор движения фигурациями аккомпанемента. С возвратом в сферу любовных переживаний восходящая интонация, связанная прежде с ощущением счастья, в данном контексте воспринимается знаком лирической сферы, превращаясь в своеобразную лейтинтонацию любви. Кроме того, восхождение становится здесь средством драматизации, приводя к кульминационному моменту, где нагнетанию напряжения способствует смещение синтаксической грани и присоединение части следующей строфы к единой кульминационной волне. В заключительном разделе музыка приобретает иной облик. Тремоло аккомпанемента рождает тревожные чувства, в то время как на его фоне сползающая вниз мелодия рождает зрительную картину погружения в водную глубину в сочетании со словами «утонуть как камень». Таким образом, третья миниатюра демонстрирует новый подход композитора к интерпретации стиха, где высшая степень детализации достигается не

только путем передачи настроения отдельных фраз, воплощения в музыке интонаций речи, но и следованием за эмоциональными импульсами целых разделов текста.

Отдельный интерес представляет пара миниатюр – «*Фургон, крытый черепицей*» (№4) и «*Образ силы*» (№8). Их роднят не только принадлежность к одному тематическому блоку, одинаковая мера отстраненности от реальности и отсутствие сюжета, но и сходство мелодического рельефа. Мрачный колорит, вызванный определенным лексическим рядом, где тон задают жуткие, злые слова и фразы – «*мертвый*», «*синий от злости*», «*свирепый*», «*ночами развращенными*», «*выколоть глаза*», «*здоровье неизлечимое*», «*тюрьма*», – требовал особых, экспрессивных форм воплощения в музыке. Невзирая на ряд сходных моментов, Ф. Пуленк выбирает противоположные типы фактурного изложения. Для четвертой миниатюры («*Фургон, крытый черепицей*»), где в тексте монотонно перечисляется ряд несопоставимых метафор, подходящим оказывается сопровождение из медленно «сползающих» диссонансирующих созвучий. Острый и стремительный токкатный аккомпанемент начального раздела восьмой миниатюры («*Образ силы*») вызван импульсом заглавной поэтической строки – «*Образ силы жаркий и свирепый*», жгучий и неистовый заряд которой вскоре исчерпывается и сменяется мрачными красками второго раздела, где в отсутствие единого фактурного знаменателя каждая строфа оттеняется новым типом аккомпанемента в зависимости от характера текста. Однако, при отличии эмоциональных импульсов стихов общим для обоих образцов является мрачный, пугающий колорит, который нашел выражение в декламационной, близкой к речитативу вокальной мелодии. Речитатив облачается в разные формы: в «*Фургоне...*» имеет вид зловещего говора, переходящего в шепот, а в «*Образе силы*» – превращается в неистовое скандирование. Речитативный тип высказывания позволяет Ф. Пуленку точно следовать за деталями текста, сохранив оригинальную акцентировку, ритм и синтаксис. На этом фоне интонационная сторона стихотворений предстает, скорее, в обобщенном виде, растворяясь в речитации на одном звуке. Тем не менее, композитор акцентирует отдельные текстовые обороты, связанные с повышением голоса на ударениях. Среди

общей интонационной ровности особенно выделяется восходящий мелодический оборот в финале восьмой миниатюры, способствующий здесь, как и в третьей («Чело как знамя потерянное»), динамизации напряжения. В «Образе силы» – кульминационном номере цикла – лирическая тема, обозначившаяся в первой миниатюре, находит свое подлинное разрешение. Показательно использование того же набора средств, что и в «Прекрасном дне» – спокойного темпа, сходного типа фактуры, бемольной тональной сферы, приглушенной нюансировки крайних разделов. Особое место занимает в песне и восходящий поступенный мотив, ставший основным элементом мелодического рисунка. Однако здесь интонация восхождения не только обозначает романтическую приподнятость, как это было в начальной миниатюре, но и усиливает эмоциональный накал в кульминации, суммируя семантическое и композиционное значение мотива. Отметим, что Ф. Пуленк и в данном образце, и на протяжении всего цикла настойчиво избегает повторности, по-разному «подсвечивая» каждую стихотворную строку. Прием мелодико-интонационного оттенения присутствует и в тех песнях, где композитором избирается единый тип вокального высказывания, будь то песенность или декламация; обусловленный строением поэтического текста, он способствует образованию сквозной строфической формы. Придание отдельным видам мелодического рисунка семантической нагрузки свидетельствует о создании композитором некоего интонационного словаря, где отдельно можно выделить так называемый мотив «радости», а также речитацию на одном звуке, соответствующую обычно мрачно окрашенным поэтическим строкам.

Детальное рассмотрение принципов претворения поэзии П. Элюара в вокальном цикле Ф. Пуленка «Тот день, та ночь» позволяет сделать **вывод** о том, что своеобразие композиторского мышления проявляется на нескольких уровнях: от поиска оригинального решения для каждого нового лирического нюанса до создания целостного образа, наделенного индивидуальными деталями, что на макроуровне способствует созданию целостной циклической композиции, построенной на сопоставлении контрастных образных сфер.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова Н. И. Поэтическая лексика французского языка (на материале французской поэзии XIX века) : учеб. пособие / Н. И. Абрамова. – М., 1974. – 199 с.
2. Балашова Т. В. Французская поэзия XX века / Т. В. Балашова – М : Наука, 1982. – 392 с.
3. Великовский С. И. В скрещенье лучей : Групповой портрет с Полем Элюаром / С. Великовский. – М. : Сов. писатель, 1987. – 400 с.
4. Григорьев В. П. Поэтика слова : на материале русской советской поэзии / В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1979. – 344 с. – Библиогр.: С. 305–337.
5. Инюточкина Н. Моноопера Франсиса Пуленка «Человеческий голос» как феномен камерно-вокального музицирования / Инюточкина Нина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2003. – Вип. 12. – С. 261–267. – Бібліогр.: 2 назв.
6. Краснощек Е. Интонационная драматургия монолога «Дама из Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка / Екатерина Краснощек // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2015. – Вип. 44. – С. 185–197.
7. Непомнящая О. Вокальное интонирование французской речи: фонетико-смысловое единство и его воплощение (на примере вокального цикла Ф. Пуленка «Банальности») / О. Непомнящая // Когнітивне музикознавство: Матеріали магістерських читань 3–7 травня 2013 року // Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Веркіна Т. Б. та ін.] – Харків, 2013. – Вип. 9. – С. 286–295.
8. Поликарпова Н. Особенности интонационной драматургии в моноопере «La voix humaine» Ф. Пуленка / Н. Поликарпова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] – Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. – Вип. 25. – С. 238–247.
9. Скоротягина А. О принципах воплощения поэзии Г. Аполлинера и П. Элюара в хоровом творчестве Ф. Пуленка / А. Скоротягина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [відп. ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова] – Харків, 2011. – Вип. 32. – С. 326–336.
10. Тарасова О. Фонетична специфіка французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка «La franchiseur et le feu» / О. О. Тарасова //

Культура України : зб. наук. праць / за аг. ред. В. М. Шейка; ХДАК. – Харків, 2011. – Вип. 33. – С. 254–260.

REFERENCES

1. Abramova, N. I. 1974. *Poeticheskaya leksika frantsuzskogo yazyika (na materiale frantsuzskoy poezii XIX veka)* : ucheb. posobie [Poetic vocabulary of the French language (based on the French poetry of the XIX century): textbook]. Moscow, p. 199.
2. Balashova, T. V. 1982. *Frantsuzskaya poeziya XIX veka* [French poetry of the XIX century]. Moscow: Nauka, p. 392.
3. Velikovskiy, S. I. 1987. *V skreschene luchey: Gruppovoy portret s Polem Elyuárom* [In the crossing of rays: Group portrait with Paul Eluard]. Moscow: Sov. pisatel, p.400.
4. Grigorev, V. P. 1979. *Poetika slova: na materiale russkoy sovetskoy poezii* [Poetics of speech: based on Soviet Russian poetry]. Moscow, Nauka, p. 344.
5. Inyutochkina, N. 2003. Mono-opera by Francis Poulenc “The Human Voice” (“La voix humaine”) as a phenomenon of vocal chamber music. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interaction in art, pedagogy and education theory and practice], vol. 12. Kharkiv, pp. 261–267.
6. Krasnoschek, E. 2015. Intonational dramaturgy of the monologue “The Lady from Monte Carlo” by Jean Cocteau – F. Poulenc. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interrelations between art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific papers], vol. 44. Kharkiv, pp. 185–197.
7. Nepomnyaschaya, O. 2013. Vocal intonation of the French language: phonetic-semantic unity and its realization (as exemplified by the vocal cycle “Banalities” by Poulenc). *Kognitivne muzikoznavstvo* [Cognitive musicology], vol. 9. Kharkiv, pp. 286–295.
8. Polikarpova, N. 2009. Characteristic features of intonational dramaturgy in mono-opera “La voix humaine” by F. Poulenc. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interrelations between art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific papers], vol. 25. Kharkiv: HDUM im. I. P. Kotlyarevskogo, pp. 238–247.
9. Skorotyagina, A. 2011. On the embodiment of principles of G. Apollinaire’s and P. Eluard’s poetry in the choral work of F. Poulenc. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriiyi i praktiki osviti* [Problems of interrelations between art, pedagogy and theory and practice of education: collection of scientific papers], vol. 32. Kharkiv, pp. 326–336.

10. Tarasova, O. 2011. Phonetic specificity of the French language in the musical-poetic structure of the vocal cycle by F. Poulenc "La francheur et le feu". *Kultura Ukraini* [Culture of Ukraine], vol. 33. Kharkiv, pp. 254–260.

УДК 075.2 + 791.229.2] : [791.636 : 78]

Юлія Коваленко

Харківська державна академія культури (Харків)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОНАРИСУ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Коваленко Ю. Б. Жанрові особливості кінонарису у контексті музичної виразності. Розглянуто основні жанрові ознаки нарису в аудіовізуальному мистецтві, що сформувалися у процесі його історичної еволюції; конкретизовано елементи художньої мови у нарисовому творі та виявлено його принципів відмінності від літературного прототипу. Досліджується зв'язок між елементами екранної мови та музичною поетикою за допомогою категорій інтонації, ритму, стилю та ракурсу відображення. На прикладі жанру нарису вивчається синестетична специфіка екранної творчості, спрямованої на мультисенсорне сприйняття аудіовізуального твору, у якому музика та її виразність проєктуються на інші художні складові. Доводиться утворення принципово нової якості у процесі поєднання окремих елементів екранної мови у цілісний художньо-виразний комплекс.

Ключові слова: ритм, нарис, мультимедійне відображення, синестетична виразність, авторський стиль, ракурс.

Коваленко Ю. Б. Жанровые особенности киноочерка в контексте музыкальной выразительности. Рассматриваются жанровые особенности очерка в аудиовизуальном искусстве, которые сформировались в процессе его исторической эволюции; конкретизируются элементы художественного языка в очерковом произведении и выявляются его принципиальные отличия от литературного прототипа. Исследуется взаимосвязь между элементами экранной выразительности и музыкальной поэтикой посредством категорий интонации, ритма, стиля и ракурса отображения. На примере жанра очерка изучается синестетическая специфика экранного творчества, направленного на мультисенсорное восприятие аудиовизуального произведения, в котором музыка и ее выразительность проецируются на другие художественные составляющие. Обосновывается образование принципиально нового качества в процессе слияния отдельных элементов экранного языка в целостный художественно-выразительный комплекс.