

УДК78.087.6:-1](44)

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220131>

Цитування:

Вежневць І. Л. Інтерпретація художніх текстів у інтермедіальному вимірі. Франсіс Пуленк «Заручини жартома». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2020. № 3. С. 193-199.

Vezhnevets I. (2020). Interpretation of fiction texts in the intermedial dimension. "Fiançailles for rire" of Francis Poulenc. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 3, 193-199 [in Ukrainian].

Вежневць Ірина Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0972-1977>
i.vezhnevets@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ У ІНТЕРМЕДІАЛЬНОМУ ВИМІРІ ФРАНСІС ПУЛЕНК «ЗАРУЧИНИ ЖАРТОМА»

Мета дослідження: проаналізувати особливості *інтерпретації* художніх текстів вокального циклу Ф. Пуленка на вірші Луїзи де Вільморен «Заручини жартома» в інтермедіальному вимірі. Крім загальної характеристики камерно-вокального циклу Ф. Пуленка, аналізу поетичного тексту, особливостей його композиторського прочитання, осмислити значущість форми французького вокального культури «музичного портрета». Окреслити інтермедіальність як явище мистецтва у просторі культури. **Методологія дослідження** полягає в застосованні: компаративного, структурного методів та нарративного аналізу для розуміння глибинних психологічних процесів, що виникають під час інтерпретації «музичних портретів». **Наукова новизна** полягає у дослідженні взаємовпливу поетичного стилю та форми «музичного портрета» як основи внутрішньо текстових зв'язків художнього твору, та взаємозв'язків художньої мови різних видів мистецтв, що узгоджуються в процесі інтерпретації в інтермедіальний простір. **Висновки** Музичне портретування обґрунтовано як різновид інтермедіальної інтерпретації художніх текстів. «Музичний портрет» як форма французької вокальної культури є повноцінним семіотичним простором, з універсальною текстовою категорією інтертекстуальності, наряду із специфічними характеристиками своєї знакової системи, що передає «образну» інформацію. Кореляція поетичних текстів, особливостей інтерсеміотичного перекладу образних структур які несуть інформацію засобами і за рахунок естетичних можливостей інших видів мистецтв – є актуальною темою сучасності. Утворюється особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків у художньому творі – інтермедіальність, яка ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. Тобто, розуміється як створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури, і як особливий тип внутрітекстових взаємин у художньому творі, де взаємодіють різні види мистецтва. Інтермедіальність надає безліч можливостей інтертекстуальних зв'язків, від вербальних знаків до будь яких художніх. Багаторівневість дозволяє взаємодію з будь-яким компонентом художніх текстів, з яким він вступає в інтертекстуальний зв'язок.

Ключові слова: інтермедіальність, символізм, наратив, психологізм «музичного портрета», інтерпретація.

Вежневць Ірина Леонідівна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Інтерпретація художественных текстов в интермедиаальном пространстве. Франсис Пуленк «Обручение ради смеха»

Цель исследования: проанализировать особенности интерпретации художественных текстов вокального цикла Ф. Пуленка на стихи Луизы де Вильморен «Обручение в шутку» в интермедиаальном пространстве. Кроме общей характеристики камерно-вокального цикла Ф. Пуленка, анализа поэтического текста, особенностей его композиторского прочтения, осмыслить значимость формы французской вокальной культуры «музыкального портрета». Осмыслить интермедиаальность как явление искусства в пространстве культуры. **Методология исследования** заключается в применении: сравнительного, структурного методов и нарративного анализа для понимания глубинных психологических процессов, возникающих при интерпретации «музыкальных портретов». **Научная новизна** заключается в исследовании взаимовлияния поэтического стиля и формы «музыкального портрета» как основы внутренне текстовых связей художественного произведения, и взаимосвязей художественного языка разных видов искусств, которые согласовываются в процессе интерпретации в интермедиаальном пространстве. **Выводы** Музыкальное портретирование обоснованно как разновидность интермедиаальной интерпретации художественных текстов. «Музыкальный портрет» как форма

французської вокальної культури являється цілісним семиотическим простором, з універсальною текстовою категорією інтертекстуальності, поряд з специфічними характеристиками своєї знакової системи, передає «образну» інформацію. Кореляція поетических текстів, особливостей інтерсемиотичного перекладу образних структур які несуть інформацію засобами і за рахунок естетических можливостей інших видів мистецтв – являється актуальною темою сучасності. Утворюється особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків в художественному творі – інтермедіальність, заснована на взаємодії художественних кодів різних видів мистецтв. Це є, розуміється як створення цілісного поліхудожественного простору в системі культури, і як особливий тип внутрітекстових відносин в художественному творі, де взаємодіють різні види мистецтв. Інтермедіальність надає можливість багатьох можливостей інтертекстуальних зв'язків, від вербальних знаків до будь-яких художественних. Багаторівність дозволяє взаємодіяти з будь-яким компонентом художественних текстів, з яким він вступає в інтертекстуальну зв'язь.

Ключеві слова: інтермедіальність, символізм, нарратив, психологізм «музикального портрета», інтерпретація.

Vezhnevets Iryna, PhD in Arts, Senior lecturer of the Department of the Modern Art Music of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Interpretation of fiction texts in the intermedial dimension. "Fiançailles for rire" of Francis Poulenc

The purpose of the article is to analyze the peculiarities of the interpretation of artistic texts of the vocal cycle of F. Poulenc on the poem by Louise de Wilmoren "Engagement is a joke" in the intermedial dimension. In addition to the general characteristics of the chamber-vocal cycle of F. Poulenc, the analysis of the poetic text, the peculiarities of its compositional reading, to comprehend the significance of the form of French vocal culture "musical portrait". Outline intermediality as a phenomenon of art in the space of culture. **Methodology:** comparative, structural methods and narrative analysis to understand the deep psychological processes that occur during the interpretation of "musical portraits". **The scientific novelty** is the study of the interaction of poetic style and form of "musical portrait" as the basis of internal textual connections of the work of art, and the relationship of the artistic language of different arts, which are coordinated in the process of interpretation into the intermediality space. **Conclusions.** The musical portrayal is substantiated as a kind of intermedia interpretation of artistic texts. "Musical portrait" as a form of French vocal culture is a full-fledged semiotic space, with a universal textual category of intertextuality, along with the specific characteristics of its sign system, conveys "figurative" information. Correlation of poetic texts, features of intersemiotic translation of figurative structures which carry information by means and at the expense of aesthetic possibilities of other kinds of arts - is an actual theme of the present. Correlation of poetic texts, features of intersemiotic translation of figurative structures which carry information by means and at the expense of aesthetic possibilities of other kinds of arts - is an actual theme of the present. A special type of intratextual relationships is formed in a work of art - intermediality, based on the interaction of artistic codes of different types of art.

Key words: intermedialism, symbolism, narrative, psychological "musical portrait", interpretation.

Актуальність теми дослідження. Поняття «інтермедіальність» активно увійшло до теоретичного обігу мистецтвознавства лише наприкінці ХХ ст. Разом з тим, питанню синтезу мистецтв, категоріям інтертекстуальності, розвитку міждисциплінарних досліджень та культурних студій присвячено численні наукові дослідження. Увага до проблеми кореляції (від лат. «correlatio» – взаємозв'язок) поетических текстів, особливостей інтерсемиотичного перекладу образних структур які несуть інформацію засобами та естетическими можливостями інших видів мистецтв – є актуальною темою.

Аналіз досліджень і публікацій: Дослідженням багаторівневих зв'язків творчості Ф. Пуленка і французької поезії, взаємодії поетического символізму і музичного суто французького жанру *mélodie*, сучасної естетики сюрреалізму ХХ ст., приналежності камерно-вокальної музики національним традиціям присвячені наукові праці (Н. Хелл,

В. Іврі, В. Меллерс, Ж. Рой). Н. Хелл відзначає мелодійну майстерність Ф. Пуленка, В. Іврі взаємодію музики і слова, роль фортепіанного супроводу. В. Меллерс, акцентує увагу на особливостях мелодійного й фактурно-гармонічного письма. Звучування сюрреалістичної поезії і високий рівень інтуїції, на яскраву асоціативність музики вказує Д. Сох, Р. Гелатт звертає увагу на прозорість фактури і багаторівність сенсів. Монографічне дослідження І. Медведєвої дає підґрунтя для детального вивчення творчості, О. Михайлова дослідила камерну творчість Ф. Пуленка в аспекті синтезу мистецтв. Художні уподобання композитора розкрито в працях Р. Вернас, що торкаються специфіки виконання вокальних мініатюр Ф. Пуленка, цінними є пояснення про інтерпретацію вокальних творів самого композитора у: «Journal de mes Melodies» тощо.

Мета роботи: проаналізувати особливості інтерпретації художніх текстів вокального циклу Ф. Пуленка на вірші Луїзи де Вільморен

«Заручини жартома» в інтермедіальному вимірі.

Виклад основного матеріалу. Дослідження вокальної творчості композитора Ф. Пуленка веде до переосмислення ролі автора, його специфічного типу світосприйняття у створенні художнього твору і музичних портретних образів. Стиль композитора і метод озвучування поетичних текстів доводить необхідність, при дослідженні його «музичних портретів», вживання терміну «дискурс», як мови (вербальної і музичної), зануреної у комунікативний контекст. Утворюється особливий тип внутрішньо текстових взаємозв'язків у художньому творі – інтермедіальність, яка ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. За визначенням.

В. Просалової: «інтермедіальність – це спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва». Крім того, виникає ланцюг міцних культурних зв'язків «цілісного поліхудожнього простору в системі культури, або створення художньої "метамови" культури» [6, 16-17].

Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Ю. Мюллер, І. Пех), російському (І. Борисова, Н. Тішуніна, О. Тімашков та ін.) наукових дискурсах, є по суті, темою міжмистецьких кореляцій. О. Рисак доводить, що: «Синтетичний образ літературного твору як симбіоз Слова, Кольору і Звуку – це не тільки словесний образ, збагачений новими структурними компонентами. У процесі взаємодії естетичних полів відбувається інтенсивне «нарощування нових граней», збудження інертних компонентів і, головне, народження нових якостей. На горизонтальний рівень (сюжетна канва, лейтмотив, образна система) накладаються вертикальні амплітуди, художнє слово постає водночас у декількох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, тобто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності» [8, 41]. Саме тому «музичні портрети» є художньою формою яка містить нарративну алегорію, символ, метафору – стає посередником (intermedium) між людиною та персоналіфікацією.

У цьому дослідженні ми пропонуємо аналіз камерно-вокального циклу Ф. Пуленка, на вірші Луїзи Вільморен (фр. Louise Levêque de Vilmoirin) створений у 1939 році. Існує поширене уявлення про те, що вірші Вільморен не втрачають своєї світової популярності завдяки чудовим вокальним творам, що написані на них (К. Арньє,

Ж. Орік, Ф. Пуленк). Перше виконання вокального циклу «Заручення жартома» (фр. «Fiangailles pour rire») відбулось у концертному залі Гаво (фр. Salle Gaveau) у Парижі 1942 року. Від самого відкриття, у 1907 році, зал архітектора Ж. Германта з його фантастичною акустикою, вважався найпрестижнішим місцем для презентації камерної музики. Першими виконавцями циклу стали Ж. Турен, сопрано (фр. Genevieve Touraine) і автор – Франсіс Пуленк (фортепіано). Звернення до жіночого портрету є досить типовим для творчості композитора (духовні портрети у «Діалоги кармеліток», буфоні «Груди Тіресія, психологічні у «Людському голосі» і «Дамі із Монте-Карло», жіночі образи балетів «Лані» і «Ранкової серенади», блискучі образи камерно-вокальних портретів).

Автор віршів – французька письменниця, поетеса, сценарист, господиня літературного салону Луїза де Вільморен. Ф. Пуленк шанував її розум, освіченість, ніжну жіночність, м'який шарм вишуканої парижанки. Її твори наповнені добротою, легкою іронією і тонким ліризмом, а жіночі образи глибоко психологічні. Більшість дослідників її творчості вбачають в них «риси сентименталізму XIX ст.». Для Ф. Пуленка Вільморен була другом і музою: «Лише деякі хвилюють мене так, як Луїза де Вільморен: тому що вона красива, тому що вона кульгає, тому що вона пише по-французьки з вродженою чистотою мови, тому що її ім'я нагадує мені квіти і овочі, тому що вона закохана в своїх братів і любить по-братськи своїх коханців. Її прекрасне лице викликає в пам'яті обличчя XVII ст., як і звучання її імені. Я легко уявляю собі її подругою «Мадам» або на полотні пензля Ф. де Шампеня, в одянні абатиси, з чотками в вузьких долонях. Луїза завжди уникала інфантильності, всупереч духу їх сільського будинку, де затівають ігри навколо квіткових клумб. Любов, бажання, насолода, хвороба, вигнання, злидні були джерелом її самотності» з листа від 2 грудня 1939 р. [6].

Ф. Пуленк створив 13 камерно-вокальних творів на вірші Вільморен (цикли: «Trois Poemes»; «Metamorphoses», та окремих твір «Ce doux petit visage» (фр. «Це ніжне личко», 1939), інші ввійшли у «Заручини жартома». Пуленк пише: «Вірші Луїзи де Вільморен дають матеріал для справді жіночих пісень. І це мене захоплює» [6].

У циклі «Заручини жартома» можна простежити паралель із вокальним циклом Ф. Пуленка на вірші П. Елюара «Той день, та ніч» (1937), що також будуються на

протиставленні теми смерті і любовної лірики. На перший погляд є тематична схожість циклів. Але жіноча сутність «Заручення жартома» має сентиментальний відтінок, поєднання ніжності і іронії, м'яких пастельних кольорів, елегантних поетичних метафор, знайому всім символіку. Але абсолютно інші засоби музичного втілення поетичних образів. Чарівний ліризм музики Ф. Пуленка створює художнє обрамлення до вишуканої поезії Луїзи де Вільморен, риси його «музичного портрету» подібні до портрету поетеси. Тема кожного вірша у вокальному циклі пов'язана з певним проявом любові, однак, глибинний сенс поетичного тексту приховано символікою. Композитор розкриває ці таємниці, спонукає виконавця збуджувати уяву слухачів. Надає поетичному слову додаткової глибини, іноді раптом розкриває абсолютно інший сенс або контекст. В цьому можна побачити автопортрет композитора, його особисте ставлення до теми вірша і до автора віршів циклу в цілому. «Заручини жартома» безумовно є циклом, оскільки вірші Луїзи де Вільморен і музичний твір Ф. Пуленка мають ту саму назву, спільну тему, однак, за ремаркою композитора, кожна *melodie* можна виконувати окремо.

У циклі немає загальної сюжетної лінії, яка б розвивалась протягом всього циклу. Тому П. Бернак (баритон) зазначає: «Між *mélodies* немає жодного поетичного чи музичного зв'язку» [1, 137]. Між тим, цикл містить твори на тему кохання, що варіюються, від скандальної пристрасті – до трагедії втраченої любові. Для розуміння сенсу поетичних творів важливо звертати увагу на гендерне чергування у французької поезії рядків і слів, що мають чоловічий та жіночий рід. Відбувається постійне чергування, яке створює особливий поетичний стиль, підкреслює зміщення акцентів у контексті головної ідеї твору, дає можливість досягнути прихований сенс.

У першій частині циклу «Дама Андре» (фр. «*La Dame d'Andre*»), оповідач веде розмову про надто інфантильного хлопця-підлітка на ім'я Андре (це ім'я брата поетеси, але немає підтвердження тому, що він є прототипом твору), що закоханий у немолоду жінку. Вона (оповідач) іронічно цікавиться, чи справді ця жінка хоче лишитись з ним, не зважаючи на дуже короткий, скандальний зв'язок, якій більше нагадує «пошук обручки» у стогах сіна. Ф. Пуленк пише: «Дама Андре» вимагає невігядливого виконання. Орік (Жорж Орік — французький композитор, ученик А. Русселя) ставить мені в докір останній акорд, який він знаходить недоречно дивним в

такий простий *mélodie*. Мені здається, він помиляється. Тональна двозначність його заважає завершеності *mélodie* і зв'язує її з усім наступним, а тому він тут не надуманий» [6, 32].

Частина друга «У траві» (фр. «*Dans Therbe*») створена на вірш у формі верлібру (фр. *vers libre* – вільного віршу), метричної композиції характерної для поезії ХХ ст. У вірші йдеться про втрачену любов. В першому реченні «вона» розповідає, що не може нічого більше зробити для колишнього коханого: «Він помер від своєї краси» (фр. «*Il est mort de sa belle*»), іронія міститься у словах: «помирав непомітно – він кричав і закликав...», а потім гротескно-урочисто резюмує: «Він помер прекрасною смертю / поза / під деревом Закону» (фр. «*Il est mort de sa mort belle / Dehors / Sous l'arbre de la Loi*). Це французький ідіоматичний вираз, який означає «померти природною смертю», що підкреслює іронічне ставлення до відносин і почуттів, що давно згасли. Важлива порада виконавцям від композитора: «*Melodie* без підступності. Співати дуже напружено» [6, 32].

Третю частину «Він летить» Ф. Пуленк пише дуже швидко, на одному диханні і присвячує Сюзанні Пейньо (сопрано), подрузі та інтерпретатору його *mélodies*. Заголовок вірша (фр. «*Il vole*») містить гру слів, яку можна перекласти як «він летить», або «він краде». Ключовим є гірке запитання: «Де мій коханий?», та відповідь: «Він летить». Дівчина має «коханця-зłodія», він відлітає і краде її серце. Але то на щастя, що він відлітає. Слово «*belle*», також, гра слів, що має двояке значення: «краса» або «розрив». Вільморін створила захоплюючий портрет, зашифрувавши між рядками своїх віршів історію свого особистого пристрасного кохання. Вірш містить багаторівневий сенс. Не важко здогадатися, що це відлуння першої любові Луїзи де Вільморен до військового льотчика, письменника і філософа Сент-Екзюпері. Вони не були щасливі разом, в 1923 році Вільморен припинила ці стосунки. Вірш містить літературний екфразис, що пояснює грайливий прихований сенс. Він стає зрозумілим завдяки сенсу байки Жана де Лафонтена (1621-1695) «*Le Corbeau et le Renard*», добре знайомої «Ворони і лисиці» з поетичної збірки під назвою «Езопові байки» (фр. «*Aesop's Fables*»). Мораль байки, в якій лисиця краде сир, полягає у попередженні про небезпеку лестошів, що живуть за рахунок тих, хто сприймає їх серйозно.

Інтертекстуальність твору зумовлює значне розширення уявлення: «Статус "старих текстів" у сюжеті "нових" – завжди подія,

оскільки саме і в основному, через них переломлюються семантичні «промені» твору. Однак подія, в залежності від форм використання відомого матеріалу, проступає по-різному, тобто подію потрібно шукати там, де зіткнення (площини що контактує) «старого» і «нового» текстів повідомляють твору додаткову інформацію, яка піднімає на порядок вище інформаційний обсяг усього твору» [2, 123]. Другий план картини складається з психологічного портрету героїні: «Je pleure sous le saule pleureur» або «Я плачу під плачучою вербою». Вона зрозуміла, що більше не викликає почуття у свого злодія, кохання зникло. Але дівчина прагне бути бажаною, марить, що коханий повернеться до неї, бажає, щоб злодій вкрав її.

Про третю частину циклу «Він летить» Ф. Пуленк пише: «Одна з найскладніших моїх *mélodies*. Мені здається неможливим її виконувати без серйозного вивчення і численних репетицій» [6, 32]. Він правий, твір дуже складний, темп *presto implacable*. Четверть дорівнює позначці – 120. Цей, безумовно, стрімкий темп передає рух, політ. В партії фортепіано швидкий рух шістнадцятими зберігається протягом усієї *mélodie*. Тональний план починається і закінчується *Es-dur*. У вірші відбувається пряме порівняння: «Ворона летить і мій коханий літає», музичний малюнок ворони *F-G-C-Bes*, а коханого *F-G-B*. Пуленк ілюструє це музикою: «у стилі етюд для фортепіано» – душевні муки, фігурації, токато-інструментальна техніка. Вокальна партія то нервово-монотонна то вигукує різкими стрибками. Рваний ритм, фрази перериваються частими паузами, різкі перепади нюансів. Ритм та мелодія фрази «*Mais où est monant?*» повторюються, як нав'язлива, болюча думка.

Четверта частина циклу «Моє тіло м'яке, як рукавичка», (фр. «*Mon cadavre est doux comme un gant...*») сюрреалістичний текст якого містить філософію смерті любові. Прийом контрастів цьому творі дотичний ряду мініатюр циклу на вірші П. Елюара «Той день, та ніч» (1937). У вірші Вільморен жінка описує свій стан, ніби вона мертва: очі за повіками, руки на грудях, серце зупинилось. Немає більше сил і емоцій, душа залишає тіло, але жевріє прагнення дотику. Жінка описує відчуття тіла (поетеса згадує свою кульгавість), прагне бути бажаною, мати дітей. Композитор максимально тонко використовує контрастне зіставлення динаміки, реагує на поетичні зміни малюнка образу, перепади психологічного стану. Модуляції тонального плану і контрасти нюансування схожі до

графічних штрихів, що створюють на білому полі ефекти світла й тіні.

Малюнок явно чорно-білий, від того загострюється протиставлення життя та смерті, любові та забуття. Пластика голосу – це душа між життям і смертю, між полюсами протилежних емоцій і їх відсутністю. Композитор просить співати: «...дуже просто, довгим смичком». Для Ф. Пуленка естетика співу має велике значення, його вокальні твори потребують не лише міцної вокальної підготовки, а й хисту драматичного актора. Елегантність, стриманість, вишуканість манер, чудова дикція і вміння без ажитації тримати увагу слухача – необхідні вимоги для інтерпретації.

П'ята частина циклу – всесвітньо відома *mélodie* «Скрипка» (фр. «*Violon*»). Дуже вдала імітація угорських мотивів. Елегантна француженка йде в ресторан і захоплюється звуком скрипки. Поетеса асоціювала себе зі скрипкою, що лежить в долоні скрипаля. Вона тонка, ніжна, але сильна і пристрасна. Вільморен використовує символізм порівнюючи серце з полуницею, а кохання як дует жінки і скрипки. Цей твір є відлунням відомої історії про те, як чоловік Луїзи де Вільморен, угорський граф Палфі фон Ердед, запросив в ресторан Парижу оркестр з Будапешту, та угорського цигана, відомого скрипаля, як подарунок для неї. Композитор розповідає: «Я намагався лише дуже віддалено відтворити місцевий колорит, так як вірші написала француженка. Тому музикант переносить цей ритм з берегів Дунаю в нашу атмосферу: «Скрипка» викликає в уяві Париж і слухачку в капелюшку від Ребу, так само як фокстрот з «Дитя і чари» Равеля просякнутий духом Казино де Парі, вулицею Кліші і вулицею Атен, де жив Равель» [6, 32]. У партії супроводу «Скрипки» інтервальні конструкції, з одного боку, м'яко пульсуючі, близькі звукам биття серця, з іншого – такі, які нагадують скрипкові подвійні ноти, є об'єднуючим моментом. Вокальній партії ці властивості тексту, навпаки, повідомляють спонтанність графіки й ритмічного втілення мелодії, несподівані чергування близьких до розмови відрізків і зв'язних фраз, схожих на стогони скрипки. Пуленк писав, що *pizzicato*, акорд позначений «*attaché*», або «зірваний» був необхідний для того, щоб *Dur* в наступному номері «міг створити враження гармонії, що лунає здалеку» [6, 32].

Фінальна частина циклу «Квіти» (фр. «*Fleurs*»), символічний образ, ностальгічне оповідання про порушені обіцянки, про рожеві квіти Бретані, які дарував коханий, ті, що спалені в каміні. Серце тужить за минулим,

палає символ журби – квіти в каміні. Вірш містить переплетення чоловічої і жіночої рими. Перші рядки складається з двох чоловічих строф, потім з двох жіночих. Другий починається і закінчується чоловічими строфами, які доповнюють дві жіночі строфи. Коливання метру спровоковано нерівністю кількості складів віршованих рядків. Символіка вірша міститься у повторі слів: «квіти» (у творі Ф. Пуленка їх вісім, на початку і в кінці), та «пісок». Пісок моря порівнюється з поцілунками коханого. А. Махов пояснює музичність літературного твору, зокрема виявлення в тексті формотворних прийомів, таких, як контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і димінундо), не відтворює «ту чи іншу форму в її конкретності, але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати якусь загальну лінію музичного твору» [4, 161]. Хоральний супровід мелодії, півтони нюансування малюють морський пейзаж, ніби вкритий траурним муаром, що не викликає світлих спогадів, відчуття щастя.

Композитор дає пораду інтерпретаторам твору: «Якщо цю *mélodie* співати у концерті окремо, то необхідно, щоб їй передувала *mélodie* у віддаленій тональності («Скрипка», якщо можливо) або *mélodie* в *a-moll*, щоб зберегти враження «звуку, що долітає здалеку. Якщо почати відразу, без підготовки, то тональність *des* прозвучить плоско. Мені здається, що ця *mélodie* сповнена такої невимовної туги, що слухачі з перших же тактів сприймають її як висновок. Її потрібно співати смиренно, ліризм її таїться у глибині» [6, 32]. Наратив «музичного портрету» дає можливість створити психологічний портрет і послідовно розгорнути «біографію» героїні за її висловлюваннями. Зберігаючи риси живописного портрету в музичному, досягається необхідна низка різночасових відрізків (минуле – сьогодні – майбутнє), що приводить до емоційної кульмінації, в якій присутні моральні, етичні, духовні аспекти. Композитор створює умови, при яких слухач підспудно приходять до самостійних висновків про долю героїні портрету, спираючись на свій життєвий досвід, прогнозує та співпереживає її майбутнє.

Виникають асоціації подібні до музичних відео кліпів, що створені як фільми. Тобто, утворюється об'ємний простір, в якому є дія, яка має різні плани, площину, глибину, перспективу. Відбувається зміна «кадрів» в русі часу, місця, завдяки діалогізму музично-естетичного мовлення створюється образ «живої» людини. Камерна форма *mélodie* не заважає розкриттю образу портретованого.

Композиційно-драматургічні особливості вокального циклу підкріплюють, доповнюють новими штрихами первісний образ в реальному часі. Інші характерні або ліричні персонажі стають тим допоміжним складом, що перебуває в позачасовому континуумі. Інтермедіальність «музичного портрету», трансформація літературного образу за рахунок інших мистецтв, є відгуком на еволюційні процеси пов'язані із зміною світосприйняття і самовідчуття сучасної людини, увагу сконцентровано на самоцінності людського індивідуума. Тобто інтермедіальність – пластичне засвоєння літературою, музикою, образотворчим мистецтвом виражальних засобів, що властиві іншим видам мистецтв. За висновками Ю. Лотмана, це «текст у тексті», за характеристикою Є. Фаріно – «мистецтво в мистецтві», за висловом Н. Тішуніної – «специфічна форма діалогу культур» [9, 153].

Як приклад такої трансформації можна згадати балет в неокласичному дусі «Заручини жартома» (на музику вокального циклу Ф. Пуленка і Л. де Вільморен, світова прем'єра якого відбулась у 2016 році (Великий театр, Москва). Одноактні балети сучасних хореографів під загальною назвою «П'єса для нього» стали бенефісом чоловіків-солістів. Хореограф – вагановець Антон Пімонов, створив витончені балетні номери, відтінив їх п'ятьма експромтами для фортепіано у виконанні Роже Паскаля, в яких індивідуальність соліста В. Козлова провокувала *інший сенс*, інший кут зору, чудовий малюнок чоловічого портрету. Принцип автопортретності як невід'ємна риса індивідуального самовідчуття віддзеркалення автора в психологічному портреті портретованої особистості: «Тут вже адаптація твору в іншому тембров-фактурному середовищі має не тільки звуко-технічні завдання, а й розкриває різні виконавські можливості від технічності до колористичності. Разом з тим виникають завдання і чисто естетико-творчого характеру, а вони, в свою чергу, стимулюють трансформацію змісту музики» [5, 124]. «Музичний портрет» як форма французької вокальної культури має власні структурно-композиційні та семантичні витoki, передбачає високий рівень художнього моделювання. Засоби моделювання дійсності, виражені у *психологічній* деталізації образів (чуттєвого, свідомого / без свідомого) та творчих методів. Діалогічний характер «музичного портрета» дає можливість розкрити внутрішній світ не лише портретованої особистості, але й створити під

час інтерпретації циклу «автопортрет» композитора.

Наукова новизна. «Музичний портрет» як форма французької вокальної культури може бути розглянутий як повноцінний семіотичний простір, з універсальною текстовою категорією інтертекстуальності поряд із специфічними характеристиками своєї знакової системи. Інтермедіальність надає безліч можливостей маркування інтертекстуальних зв'язків. Від вербальних знаків – до будь-яких художніх. Багаторівневість дозволяє взаємодію з будь-яким компонентом текстів, з яким він вступає в інтертекстуальний зв'язок. Це залежить від інтенції і художнього стилю і смаку митця. Численні алюзії, авто текстуальні відношення і транс медіальні зв'язки відповідно закріплюють цілісність загальної картини твору конкретного композитора і його стилю.

Література

1. Бернак П. Франсис Пуленк: Людина та його пісні. Лондон: Kahn & Averill, 2001. 137 с.
2. Берард С. «Заручини жартома»; емблематичний твір Франсіса Пуленка. Шарне-ле-Макон: Видавництво Роберта Мартіна, 2016. 170 р.
3. Ільїн І. П. Деякі поняття мистецтва постмодернізму в сучасних наукових дослідженнях. Москва: Інтрада, 1998. 227 с.
4. Махов А. Е. Musica literaria: Ідея словесної музики в європейській поезії. Москва: Intrada, 2005. 224 с.
5. Морева А. Інтертекстуальність в практиці музичної композиції. Таврічний науковий оглядач. Ялта, 2016. № 10 (15). С. 120–124
6. Просалова В. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу. Філологічні семінари, 2013. Вип.16. С. 46-53

7. Пуленк Ф. Щоденник моїх мелодій, Париж : Cicero, 1993, 160 р.

8. Рисак О. Мелодії і барви слова: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк: Надстир'я, 1996. 98 с.

9. Тішуніна Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств : опыт интермедіального анализа. СПб : Изд-во ГГПУ, 1998. 159 с.

References

1. Bernac P. (2001). Francis Poulenc: The Man and his Songs. London: Kahn & Averill [in English]
2. Bérard, S. (2016). Fiançailles pour rire; une oeuvre emblématique de Francis Poulenc. Charnay-lès-Mâcon: Editions Robert Martin. [in French]
3. Ilyin I. P. (1998). Some concepts of the art of postmodernism in modern foreign studies. Moscow: Intrada [in Russian]
4. Moreva A. (2016). Intertextuality in the practice of musical composition. Tauride scientific observer. Yalta, No. 10 (15). pp. 120–124 [in Russian]
5. Prosalova V. (2013). Intermediality as a phenomenon of art and a method of analysis. Philological seminars. Issue 16. pp. 46-53 [in Ukrainian]
6. Poulenc F. (1993). Journal de mes mélodies, complete edition and notes compiled by Renaud Machart, Paris: Cicero [in French]
7. Rysak O. (1996). Melodies and colors of the word: Problems of synthesis of arts in the Ukrainian literature of the end of the XIX - the beginning of the XX century. Lutsk: Nadstyria. 98 p. [in Ukrainian]
8. Tishunina N. V. (1998). Western European symbolism and the problem of the interaction of arts: the experience of intermedial analysis. SPb: Publishing House of the Russian State Pedagogical University [in Russian]

*Стаття надійшла до редакції 27.07.2020
Прийнято до друку 24.08.2020*