

Жаркіх Тетяна Василівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*
тел.: (050) 561 - 70 - 72
e-mail: zhar.09@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-8392-6578>

Полікарпова Наталія Василівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*
тел.: (067) 766 - 69 - 22
e-mail: natalypolykarpova@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0170-4830>

МОНООПЕРА «ЛЮДСЬКИЙ ГОЛОС» Ф. ПУЛЕНКА: ВИКОНАВСЬКО-СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Актуальність обраної теми зумовлена: 1) недостатньою кількістю наукових та методичних досліджень, присвячених вокально-сценічній інтерпретації моноопери; 2) режисерським пошуком, котрий потребує всебічного наукового осягнення. **Мета статті** – обґрунтувати специфіку вокально-сценічної інтерпретації моноопери Ф. Пуленка «Людський голос». **Методи дослідження:** історико-типологічний, семантико-психологічний, жанрово-стильовий аналіз, а також інтерпретаційний, порівняльно-інтерпретологічний методи. **Новизна статті** – розроблено стратегію вокально-сценічної інтерпретації моноопери, запропоновано алгоритм її створення. **Висновки.** Звернення до моноопери Ф. Пуленка «Людський голос» в аспекті вокально-сценічної інтерпретації дозволило виявити такі закономірності, що є визначальними для створення виконавської та режисерської версій. Важливим підґрунтям для розгортання творчої уяви є авторські зауваження у літературному першоджерелі Ж. Кокто. Складовою одиницею моноопери виявляється монолог, крізь який відчутна діалогічна сутність телефонної розмови, тобто,

монопersonажність розкривається через поліперсонажну систему, а постать Героїні сприймається через її взаємодію з іншими дієвими особами (коханого, Марти, Жозефа, телефоністки і паралельного абонента). Монолог синтаксично розділений на частини, кожна з яких виконує власну функцію. Як для основних, так і зв'язуючих розділів характерний принцип стиснення дії. У «Людському голосі» часу притаманне поступове посилення просторовості, концентрованості, ущільнення. Ці зазначені властивості відображаються у структурних закономірностях, особливостях інтонаційної драматургії твору, визначаючи специфіку розгортання вокальної партії. Драматургічна особливість моноопери обумовлює спрямованість виконавської концепції, де ключовими стають чинник поліперсонажності, часові параметри, вибір образної драматургії, що визначають вокальне та сценічне рішення. Це продемонстровано у проведеному порівняльному аналізі двох інтерпретацій Elle: Д. Дюваль та В. Жанс.

Ключові слова: моноп'єса, моноопера, вокально-сценічна інтерпретація, монолог, поліперсонажність. інтонаційна драматургія.

Zharkykh Tatiana, Art History PhD, Associate Professor, Associate Professor of the Department of solo singing and opera training, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Polikarpova Nataliy, Art History PhD, Associate Professor, Associate Professor of the Department of solo singing and opera training, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

F. Poulenc's mono-opera „The Human Voice”: performing and stage interpretation

The relevance of the chosen topic is due to: 1) the insufficient number of scientific and methodological studies devoted to the vocal and stage interpretation of the mono-opera; 2) the director's search, which requires a comprehensive scientific understanding. **The purpose** of the study is to substantiate the specifics of the vocal and stage interpretation of Poulenc's mono-opera the „Human Voice”. **Research methods:** historical and typological, semantic and psychological, genre and style analysis, interpretive, comparative and interpretive. **The novelty** of the study is the development of a strategy for the vocal and stage interpretation of the mono-opera, and the proposed algorithm for its creation. **Conclusions.** Addressing F. Poulenc's mono-opera The Human Voice in the aspect of vocal and stage interpretation has revealed the following regularities that are crucial for creating performing and directorial versions. An important basis for the deployment of creative

imagination is the author's remarks in the literary source by J. Cocteau. The monologue turns out to be a constituent unit of the mono-opera, through which the dialogic essence of the telephone conversation is felt, that is, the mono-character is revealed through the poly-character system, and the figure of the Heroine is perceived through her interaction with other actors (the lover, Martha, Joseph, the telephone operator and the parallel subscriber). The monologue is syntactically divided into parts, each of which has its own function. Both the main and connecting sections are characterized by the principle of compression of action. In *The Human Voice*, time is characterized by a gradual increase in spatiality, concentration, and compression. These properties are reflected in the structural regularities and peculiarities of the work's intonational drama, determining the specifics of the vocal part's unfolding. The dramaturgical feature of the mono-opera determines the direction of the performance concept, where the key factors are the factor of poly-characterization, time parameters, and the choice of figurative drama, which determine the vocal and stage decisions. This is demonstrated in the comparative analysis of two interpretations of *Elle*: D. Duval and V. Jeans.

The key words: monopiece, mono-opera, vocal and stage interpretation, monologue, poly-characterization, intonation drama.

Постановка проблеми. Питання вокально-сценічного втілення творів оперного жанру існує стільки ж, скільки сам музичний театр. Синтетична природа останнього ставить перед виконавцем певні завдання, які коригуються внутрішніми змінами жанрової системи, зумовленими специфікою світогляду, естетичними та моральними принципами, соціально-культурною ситуацією тієї чи іншої епохи.

Опера, що виникла в XVII столітті, пройшла довгий шлях становлення, стабілізації, реформації. Сформувалася ціла низка різновидів, котрі диференціюються відповідно з історичними періодами (барочна, класицистська, романтична тощо), з національною традицією (німецька, італійська, французька та ін.), з жанровою специфікою (опера-*seria*, опера-*buffa*, лірична, велика історична, міфологічна, епічна, казкова і т. д.), окресливши в собі шляхи можливих міжжанрових взаємодій (опери та ораторії, опери та вокального циклу, опери та балету, опери та симфонії тощо). Таким чином, на рубежі XIX – XX століть з'являється безліч творів, що відрізняються від багатоактної опери скороченням тимчасової тривалості, зменшенням кількості дійових осіб, використанням мінімуму сценічних засобів, жорсткішими, конструктивнішими принципами організації музичного матеріалу,

лапідарністю співвідношення вербального та музичного текстів. Цілеспрямоване застосування системи подібних властивостей призвело до створення «малого» різновиду опери, що отримало в музикознавстві найменування *камерна опера*. Тяжіння до лаконічності викладу зумовило виникнення нового жанру – *моноопери*.

Актуальність обраної теми зумовлена: 1) недостатньою кількістю наукових та методичних досліджень, присвячених вокально-сценічній інтерпретації моноопери; 2) режисерським пошуком, котрий потребує всебічного наукового осягнення.

Огляд літератури. У зв'язку із запропонованою тематикою привертають увагу наступні дослідження:

- колективна стаття І. Драч, М. Чернявської, М. Черкашиної-Губаренко, Н. Говорухіної, О. Михайлової «Музика Франсіса Пуленка через екранні медіа» [1], де розглядається творчий зв'язок французького композитора зі звуковим кінематографом. Проведений музикознавцями аналіз фортепіанних циклів і зразків окремих жанрів довів, що «редагованість» у творчості французького митця часто постає як формотворчий засіб і як змістоутворюючий принцип композиції;

- дисертаційна робота А.Ю. Помпеевої «Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть» [4], в котрій на основі аналізу низки одноактних оперних творів виявлені провідні тенденції розвитку жанру;

- дослідження Щітової С.А. та Юфимчук-Заворотної Г.О. «Особливості хронотопу в моноопері» [6]. Головний висновок науковців – у моноопері особливе значення набуває парадигма суб'єктивного, тобто, психологічного часу. У межах хронотопу, на відміну від реальної хронологічної послідовності, події розвиваються стрибками, здійснюється перетворення реального феномена часу у текстову категорію хронотопу;

- особливостям інтонаційної драматургії монолога «Дама з Монте-Карло» Ф. Пуленка присвячена стаття К. Краснощек [3];

- у роботі О. Уманець [5] індивідуалізація жанрової моделі моноопери, спираючись на аналіз творів: К. Цепколенко, Ю. Гомельської, Л. Самодаєвої, Л. Юріної, І. Кириліної, А. Мерхеля, В. Павліковського, позиціонується як концентроване відбиття парадигмальних основ картини світу метамодерну.

Мета дослідження – обґрунтувати специфіку вокально-сценічної інтерпретації моноопери Ф. Пуленка «Людський голос».

Виклад основного матеріалу. Жанр моноопери виявився досить затребуваним у композиторській практиці ХХ століття. Його репрезентують «Очікування» А. Шенберга (1909), «Телефон» Дж. Менотті (1947), «Людський голос» Ф. Пуленка (1959), «Листи кохання» (1971) та «Самотність» (1994) В. Губаренка, «Листи в майбутнє» (1972) П. Дамбіса, «Балада війни» (1971), «Сповідь білого тюльпана» (1999) А. Білаша та ін. Значний корпус творів даного жанру, пов'язаного з тонкими душевними переживаннями, свідчить про його актуальність для багатьох вітчизняних та зарубіжних композиторів впродовж усього минулого століття.

У виконавській практиці до моноопери неодноразово зверталися Д. Дюваль, К. Армстронг, Дж. Норман, М. Оліверо, Р. Скотто, Є. Мірошниченко та ін. Принципово нові художні завдання, «прикордонна» природа моноопери, що ввібрала і творчо переробила композиційно-драматургічні принципи та методи розвитку різних жанрів («великих» і «малих», вокальних та інструментальних), особистісна і психологічна орієнтованість обумовлюють специфічність її виконавського рішення і вимагають інших методів побудови інтерпретації (зокрема, порівняно з оперою). У роботі з жанром моноопери перед виконавцем-вокалістом постають особливі завдання, пов'язані з виявленням драматургічної специфіки, що вимагає поєднання суто музичних засобів і режисерсько-театральних, а також нерідке залучення спеціальних методів зовнішньої сценічної організації.

Окрему проблему становить інтонаційна сторона, причому не так з погляду тематичної організації, інтонаційної фабули, як у плані розвитку вокальної інтонації (головного носія змісту), побудови інтонаційної драматургії (безпосереднього відображення внутрішнього світу особистості героя моноопери). Деякі із зазначених позицій традиційно розглядаються в науковій та методичній літературі (наприклад, тематична організація, мовна специфіка мелодики, композиційний план, деякі аспекти виконавського втілення), проте специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери, загалом її параметри недостатньо висвітлені. Разом з тим останніми роками відбувалися режисерські експерименти з монооперою: з'явився цілий ряд постановок, у яких переосмислюються концепції, знаходяться нові сценічні рішення, спрямовані на виявлення основних змістовних складових, а також яскравих «обертонів», підтекстів, котрі розкривають багатомірність твору.

Досліджуваний нами «Людський голос» Ф. Пуленка у жанровому відношенні є монооперою: на сцені діє один персонаж – жінка, внутрішній світ якої стає змістом твору. Як відомо, французький митець звернувся для своєї композиції до однойменної драми Ж. Кокто, в основі якої лежить споконвічна тема: горе та страждання покинутої жінки. «Привіт. Це ти?...». Так починається ця сороко-хвилинна моноопера, в котрій жінка намагається за допомогою серії безнадійних телефонних дзвінків умовити колишнього коханого повернутися до неї. Телефон з електричного приладу перетворюється в ту єдину «ниточку», яка ще пов'язує жінку з життям.

Трагічна доля героїні визначає «Людський голос» як ліричну трагедію, ступінь напруження переживань молодої жінки, її безвихідність досягає масштабів катастрофи, проте зміст твору не дає можливості однозначної оцінки.

У першоджерелі Ж. Кокто – це моноп'єса, побудована як монолог, втілений головною героїнею, яка на сцені переживає свої останні хвилини в якості покинутої коханої та в експресивній манері здійснює фінальний акт смерті, настільки несподіваної, наскільки неминучої. Голос цієї жінки максимально відповідав, на думку Ж. Кокто, тембральній палітрі драматичної актриси Берті Бові – першій виконавиці в 1930 році, і для якої твір був спеціально написаний. Згодом її образ мав подальший розвиток у інтерпретаціях Жанни Моро, Анни Маньяні, Анни Проклеймер, Інгрід Бергман, Сімони Синьоре і нещодавно Софі Лорен у кінематографічній версії 2013 року.

Для виконавиці «Людського голосу» Ж. Кокто образ головної героїні – це відчай колишньої коханої, яка виконує своє «соло болю», за визначенням критика Ф. Раміре [11], її гра наповнена атмосферою скорботи, але глядач не очікує остаточного трагічного жесту, принаймні, він не підозрює про це до середини твору. Розтерзана зрадою жінка пояснює, що напередодні вона проковтнула дванадцять таблеток снодійного, «щоб спати без снів». Її прихильність до телефонного спілкування зі своїм колишнім супутником дуже добре маскує бажання повторити спробу самогубства, між тим, вона переконує коханого, що її думки далекі від смерті. У французького драматурга головна героїня – ікона відчаю в любові. Ж. Кокто ідеально втілює думку П. Валері, яка цілком могла б стати епіграфом моноп'єси: «Людина спирається на свою смерть, як співрозмовник на камін» [13, 61].

Взагалі, коли розглядається тема «театр і самогубство», майже неможливо не згадати саме Ж. Кокто, автора, одержимого сутністю смерті та самогубства. Безсумнівно, це неминуче посилення на травму, яку він пережив у дев'ять років, коли знайшов тіло свого батька, що вбив себе у власній спальні. Він назавжди позначив уяву сина: художнє сіяння крові, смерть і самогубство стануть способом загоєння цієї глибокої та шокуючої рани дитинства. Протягом усього життя Ж. Кокто виступав як поет, але майже в усіх його творах протилежністю цієї функції є смерть. Достатньо згадати лише його першу роботу «Кров поета», п'єсу «Поет і його смерть», «Орфей» або «Заповіт Орфея».

Твори Жана Кокто, в котрих є жіночий персонаж, який закінчує свої дні скоріше від надмірної любові, ніж через відчай, досить добре відомі та численні: наприклад, «*Les Parents terribles*» («Жахливі батьки»), («*L'Aigle à deux têtes*» («Двоголовий орел»), «*Les Enfants terribles*» («Страшні діти») і в загостреній манері від початку до кінця, щоб самогубство головної героїні залишилось вражаючим, – в «*La Voix humaine*» («Людський голос»). Моноп'єса Ж. Кокто здається суїцидальним досвідом і засобом флірту зі смертю. Постановка французького драматурга побудована на дуже делікатному балансі, який заснований на бажанні позбавитися від коробки з таблетками та надлишком слів і пафосу, проте без надмірного скигнення, перебільшень чи фальшивого інтелектуалізму. Більше того, для цього результату Ж. Кокто дав дуже точні вказівки, котрі й досі є актуальними: «за її грою [актриси] робота зникла, драма давала можливість зіграти дві ролі: одну, коли актриса говорить, іншу, коли вона слухає і окреслює. характер невидимого персонажа, який виражається через її мовчання» [7, 448]. Безсумнівно, завдяки цій «простоті», моноп'єсі відведено велике довголіття серед творів ХХ століття.

Слід зазначити, що Ж. Кокто у своїх п'єсах виступає не тільки як драматург, але й сценографіст, художник. Він супроводжував «*La Voix humaine*» декількома настановами та постановочними інструкціями, які не залишають сумнівів щодо важливості декору та його стриманості. Вони необхідні для досягнення всього емоційного та «людського» у акторській грі. Коли справа йшла про театр, Ж. Кокто був вірний трьом імперативам: оновити театральні коди та мову, не дати публіці захоплюватися натуралістичним читанням і, нарешті, надати перевагу театральності, тобто, читання, котре мало уникати будь-яких розкішних, живописних, перебільшених чи карикатурних інсценувань. Це тим

більше очевидно, якщо врахувати, що Ж. Кокто побачив у цій п'єсі розрив зі своїми попередніми театральними роботами, де переважала інсценізація. Він відмовляється від оркестру, ставить театральний прийом, позбавлений будь-якого декору, і вирішує, що єдиним пластичним матеріалом буде голос, який є головним героєм і співгероєм.

Авторські вказівки щодо «Людського голосу» пропонують дуже відверте прочитання урізаної постановки: єдина кімната, жодного декору, окрім білих фіранок, таких же тривожних, як і нічна сорочка актриси, котра виглядає так, наче вона була голою, невинною та обеззброєною перед публікою. Естетичний об'єкт, який має постати з усієї цієї чистоти, – це принцип позбавлення зайвого [11], що певним чином передбачає фатальний результат і супроводжує жінку до її смерті. Це п'єса відсутності, п'єса, де невидима фігура коханої, що йде з життя головного героя, набуває форми лише завдяки голосу цієї самої жінки, яка дає життя і позначає себе як знак життя двох існувань. Це справжнє випробування риторичної майстерності автора, який повинен дозволити тиші й паузам просочитися, а також дозувати повтори й перезапуски, щоб постійно перетворювати монолог на дует між невидимим чоловіком і суїцидальною жінкою.

Коли французький драматург ще був дитиною і відвідував театр разом зі своїми батьками, він був глибоко зачарований великими драмами класичного театру. П'єси, котрі часто мали успіх просто завдяки харизмі акторів, передбачали повернення до «природності сцени» [7], вони були далекі від вимог ексцентричних постановок, котрими він згодом іноді поступався у випадку підкорення широкої публіки. У «*La Voix humaine*», так само як і в «*Les Parents terribles*» п'єсі, написаній майже десять років потому, що також закінчується смертю закоханої жінки, Івонни, Ж. Кокто хоче, щоб слова з тексту висвітлювались би в інтерпретаціях акторів, без перевантаження. Якщо він визначає «*Les Parents terribles*» як «голу кімнату» [7], можливо сприймати «*La Voix humaine*» як білу кімнату, де цей колір підкреслює елімінацію, абсолютним стиранням, що головна героїня хоче здійснити зі своїм життям. Колір для автора вже був прелюдією та відмінною ознакою смерті, котра приходить одягнена в біле, відверта і дивовижна, як наречена.

«Людський голос» Ж. Кокто привернув увагу Ф. Пуленка тим, що ця одноактна п'єса «за своєю суттю, акторська п'єса, довгий монолог <...>, який вимагає першокласної гри від своєї єдиної виконавиці. Кокто

пропонує соло болю, котре не заважає задовольнити бажання, що супроводжувало його протягом усього життя як художника, показати інтимний зв'язок між коханням і смертю» [11].

Взявши за основу драму Ж. Кокто, Ф. Пуленк значно скоротив літературний текст, опустивши багато подекуди значних деталей. Наприклад, відсутні фрагменти, в яких повідомляється: 1) про майбутнє весілля коханого героїні³¹; 2) про забуті ним рукавички, які героїня, по суті, привласнює, залишаючи собі на згадку³²; 3) першу розмову про собаку³³ тощо. Хоча, по суті, текст Ф. Пуленка припускає фактично повну реконструкцію оригіналу Ж. Кокто. Тим самим композитор посилює психологічний чинник «активності» тексту, залучаючи слухача (глядача) у відновлення повного змісту.

Опора на жанр телефонної розмови диктує специфіку драматургії – це монолог, вирішений як діалог із відсутнім на сцені співрозмовником. Така особливість діалогу визначає характерні риси тексту, що складається з окремих коротких фраз, котрі часто не пов'язані між собою певним змістом. У бесіді жінка відповідає на запитання своєї колишньої коханої людини, намагається пояснити свої почуття, перескакуючи від хвилювання з однієї думки на іншу, згадує дрібні, важливі для неї подробиці (наприклад, якого кольору її сукня та капелюх, з ким вона снідала), звертаючись до минулого, потім знову повертаючись до трагічної для неї реальності. Оскільки драма Ж. Кокто має форму телефонної розмови, Ф. Пуленк створює музику, в якій невидимий співрозмовник жінки, стає реальною дійовою особою моноопери.

Особистість героїні твору Ф. Пуленка (як і драми Ж. Кокто) позбавлена індивідуальної конкретики. Це збиральний та узагальнений образ героїні, котрий підкреслюється відсутністю у неї конкретного імені, і що надає цій ситуації універсальність, типовість. Таким чином, виписаний як узагальнений персонаж, образ жінки, по суті, є моделлю

³¹ Також не згадується факт читання героїнею анонсу в пресі: «<...> Я тобі не говорила <...>, але у модистки, у журналі я бачила її фотографію <...>. Журнал лежав на столі, відкритий на цій сторінці...» (Кокто Ж. «Людський голос»: п'єса у 1 дії).

³² «<...> Які рукавички? <...> ...Твої рукавички на хутрі, в яких ти водив машину? <...>. Не знаю. Я їх не бачила. <...> (Вона бере зі столика шкіряні рукавички нахутрі, що лежать за лампою, пристрасно цілує їх. Говорить у трубку, притискаючи рукавички до щоки). <...> Ні <...> Я шукала їх на комоді, на кріслі, у передпокої, всюди. Ніде немає...» (там само).

³³ «...Він тут. Він блукає як неприкаяний. Вчора він весь день ходив із передпокою до кімнати та назад. Він дивився на мене, насторожувався і слухав. Він тебе всюди шукав. Він начебто дорікав <...> мені за те, що я сиджу і не допомагаю йому шукати тебе <...> Я вважаю, що краще тобі взяти його <...>. Це ж не жіноча собачка ... » (там само).

Жіночого образу у сприйнятті Ж. Кокто – Ф. Пуленка. З іншого боку, героїня не потребує іменування, оскільки вона сама в ході розвитку драми постає як розгорнуте ім'я – особистість, яка поступово розкривається.

Особистісне розкриття героїні відбувається у напрямку від внутрішньої трагедії ошуканого почуття до жертвності та прощення, тобто до того, що становить справжнє кохання³⁴. Невипадково, зробивши спробу самогубства, героїня нібито більше не повертається до цієї думки, дедалі більше утверджуючись у протилежній позиції (що вона завжди у різних варіантах повідомляє своєму коханому)³⁵. Жертвність героїні становить прагнення взяти відповідальність за розрив, його біль, щоб зменшити страждання іншого. Так, героїня неодноразово нагадує коханому про свої попередні дії: «Я сама до тебе прийшла, закрила рота рукою...». Знімаючи тягар відповідальності з коханого, героїня тим самим стверджує його у праві на подальше життя – навіть без неї. Ступінь жертви жінки визначається відсутністю у неї власних інтересів та власного життя, оскільки остання мислить його невіддільно від життя коханого: «Майже п'ять років я живу тобою, лише тобою тільки я і дихала, і весь час на тебе чекала <...> думала мертвий, якщо довго не йшов, померла б, якби був мертвий, жити могла тільки тобою < ...> Коли ж ти був тут зі мною, знову я боялася розлуки <...> А зараз я дихаю, ти говориш зі мною»³⁶.

Одну з сутнісних рис героїні становить великодушність – вміння покривати брехню коханого, що завдає їй великий внутрішній біль. Тим самим розкривається жертвний аспект особистості героїні. Вона мінімізує зраду коханого, прощає йому кожну провину та пом'якшує кожен жест. Її обранець представлений як «відбита людина», де

³⁴ «Кохання довготерпить, милосердить, любов не заздрить, не звеличується не пишається, не бешкетує, не шукає свого, не дратується, не мислить зла, не радіє неправді, а тішиться істиною; все покриває, усьому вірить, все сподівається, все переносить», – ап. Павло [1 Коринф. 13: 4-8].

³⁵ «...я стала зовсім холодною і нечула, як б'ється серце. Наближалася невидима смерть, я не могла впоратися зшаленим страхом... Зовсім одній померти мені було страшно. Добре. Ти не турбуйся»). І далі: «Будь спокійним двічі не можна накладати на себе руки. Я не наважилася взяти до рук револьвер».

³⁶ У тексті драми Ж. Кокто цей фрагмент має наступний вигляд: «Ось уже п'ять років, як я живу тільки тобою, дихаю тільки тобою і весь час чекаю на тебе: якщо ти спізнюєшся, я думаю, що ти помер, помираю сама від цієї думки і знову оживаю, коли ти входиш до кімнати, коли ти біля мене, і знову вмираю від страху при думці, що ти підеш. Зараз я дихаю, тому що ти говориш зі мною ... Але, дорогий мій хлопчик, у мене ж не було ніяких справ, крім тебе ... ».

«дзеркалом», «призмою» виступає особистість героїні, саме тому він також не потребує іменування. Тим самим образ героїні у цій драмі виступає осередком двох персонажних свідомостей – Її (*Elle*) та Його (*Il*).

Водночас, персонажна свідомість героїні включає й ряд другорядних персонажів-особистостей, які згадуються в ході розвитку драми, зокрема дворецького Жозефа та подруги Марти. Зазначимо важливу деталь: обидва персонажі – і дворецький, і подруга – мають ім'я. Присвоєння імені визначено ступенем їхньої участі у житті героїв. Іншими словами, щоб підкреслити це значення, не вдаючись до особистісної розгорнутої характеристики, автори (Ж. Кокто – Ф. Пуленк) звертаються до іменування, закладаючи в ім'я смисловий підтекст – комплекс сутнісних характеристик.

Закладені в драматургії моноопери особливості визначають напрям виконавських рішень: у плані трактування образу, з погляду виявлення елементів поліперсонажності чи його нівелювання, підкреслення того чи іншого чинника часу (теперішнє, минуле, майбутнє), його цілісності чи мінливості, зовнішніх і внутрішніх виразних рухів. Специфіка трактування образу Героїні у створенні виконавської версії зумовлює міру виявленості та градації жертвності, кохання. Міра концептуального виявлення поліперсонажних моментів визначає ступінь персонажного прояву додаткових дійових осіб у вокально-сценічній інтерпретації образу Героїні моноопери. І насамперед – той чи інший ступінь внутрішньої діалогічності, що знаходить свій відбиток і у вокальному, і в сценічному планах. У вокальному – поліперсонажність обумовлює якісні характеристики інтонування, що визначається тим співрозмовником, який знаходиться на іншому кінці дроту (коханий, телефоністка, Жозеф, паралельний абонент), а також контрастність відповідних розділів у їхньому горизонтальному поєднанні (зміна діалогів)³⁷. Сценічний план невіддільний від вокального. Специфіка першого диктується особливостями вокального інтонування, другого – драматургією вирішення ролі. Поліперсонажна проява породжує тонкі градації міміки, пантоміміки залежно від різних видів діалогу та обумовлюється образом співрозмовника, особистісним ставленням Героїні до нього. У суто сценічному рішенні можлива їх «матеріальний»

³⁷ У побудові виконавської концепції монообразу Героїні можливий варіант мінімальної виразності поліперсонажного елементу, концентрації уваги Героїні на власних переживаннях і відчуттях. У цьому випадку інтонаційна характеристика «вирівнюється», стає більш одноманітною, менш контрастною (тембр, мікроінтонування, якість декламації).

прояв, виділення в самостійний драматургічний і сценографічний план того, що знаходиться «по той бік дроту».

Чинник часу також відіграє важливу роль у створенні виконавського рішення образу. Тут визначальним стає обраний вектор часу – сьогодення, минуле, майбутнє, котрий знаходить адекватні виконавські виразні засоби. При цьому можливі акцентування, що призводять до домінування одного з векторів, які відразу знаходять свій відбиток у типі інтонації, образної драматургії та її сценічному вирішенні. Так, фіксація сьогодення визначає більший драматизм у образному трактуванні; навпаки, відхід у минуле зумовлює деяку ефемерність, навіть усунення. В авторській концепції моноопери параметр майбутнього виявлено незначно і нерозривно пов'язаним із сьогоденням, отже, його акцентуація впливає на якісні характеристики сьогодення.

Інтонація як внутрішній виразний рух визначає систему зовнішніх процесів. Свої корективи вносять різні параметри вокальної інтонації – і окремо, і у сукупності: в окремих випадках провідною стає «мовленнева» (або, навпаки, вокальна) складова; ключ до сценічної дії може дати теситурно-емоційна діаграма, що зумовлює ідентичність зовнішнього вираження внутрішньому почуттю.

За композиторською логікою, ряд реплік не завжди вибудовується в єдиноспрямовану смислово та мелодійну лінію, але може змінювати напрямок – іноді досить різко. Це призводить до того, що у кожній фразі виявляється своє змістовне завдання: емоційне, драматургічне, інтонаційно-мелодійне.

Найяскравіше це проявляється у 1-й частині телефонної розмови. Як приклад можна навести цт. 18, 19, 20, де Героїня від спокійного пожвавлення дуже швидко переходить до тривоги, страху від можливості роз'єднання телефонної розмови і далі – до напруженого занепокоєння з приводу внутрішнього стану коханого, що відбивається в інтонаціях героїні: характерні теситурні, динамічні, метро-ритмічні зміни, стиснення або розширення ключової малотерцевої інтонації, які якраз і визначають межі внутрішнього стану Героїні. При цьому необхідно відзначити відмінність масштабів реплік – від розгорнутих монологічних побудов до вигуків: «Ах!» (Ц. 11, с. 5); «Алло!» (Ц. 5, с. 2); «Рідний» (ц. 64, с. 39); «Який ти добрий, любий. Вибач, що тобі завдаю біль» (ц. 66, с. 41); «О, так, добре. Якби ти мені не дзвонив, я б померла» (ц. 72, с. 45) тощо. Характерно, що в останньому випадку в одну

інтонацію вміщається ціла гама, часто суперечливих почуттів. Так було в ц. 47 (с. 27) у словесному тексті героїні звучить питання («Пішов?»), але при цьому інтонація падаюча, що створює змістовну неоднозначність, котра поєднує в собі питання та констатацію, надію та вирок долі.

Таким чином, формується властивість множинності, багатообразності тексту – і змістовної, і, відповідно, інтонаційної. Причому в цій багатообразності будь-який заданий напрямок розмови може бути розгорнутий у самостійні теми: «У улюбленій сукні ... і чорному капелюсі» (ц. 18, с. 9); «Згадай нашу прогулянку Версалем, згадай телеграму» (ц. 26, с. 14). Іншими словами, кожен образ гранично сконцентрований у своїх характеристиках, подібно до стиснутої пружини.

Для драматургії моноопери характерно стиск. Принцип стиснення пов'язаний прямою залежністю із психологізацією часу, що надає йому якість просторовості. Причому ця просторовість має парадоксальний характер. Традиційно між простором та часом існує зворотна залежність, де при зменшенні часу розширюється простір і навпаки. Тут же реальний час зменшується, проте якісно інакше наповнюється – зростаючими переживаннями героїні, тобто, стає важливим не подійність, що була властива початковій фазі розмови, а психологічний фактор. Більше того, ця просторовість максимально концентрується: час стає щільним на противагу розрідженості на початку розмови.

Існуючі виконавські версії дають низку сценічних рішень, у яких різною мірою відбиваються зазначені особливості. Їх умовно можна розділити на «академічні», – де зберігається оригінальне авторське бачення, і вільні, засновані на смисловому прочитанні тексту. За останні десятиліття моноопера Ф. Пуленка «Людський голос» набула величезної популярності і входить до репертуару багатьох театрів, де проглядається тенденція до вільного трактування означеного твору французьких митців. Наприклад, у 2023 році національна Рейнська опера у Страсбурзі поставила винятковий спектакль за мотивами пронизливої монодрами Жана Кокто, зведеної у ранг ліричної трагедії, завдяки музичному генію Франсіса Пуленка. Сьогоднішня зірка та яскраве колоратурне сопрано Патрісія Петібон³⁸ грає головну героїню «*Elle*» («Вона»), режисер – Кеті Мітчелл. До цієї постановки долучені сучасна симфонічна п'еса

³⁸ Репертуар співачки варіюється від французького бароко до сучасної музики.

«Повітряність»³⁹, яка пов'язує партитуру Ф. Пуленка з партитурою Анни Торвальдсдоттир, визнаного критиками ісландського композитора, та фільмом британського режисера Гранта Джі, який домислює решту історії уявного головного героя «Людського голосу». Диригує Страсбурзьким філармонічним оркестром французький маестро Аріан Матіак.

Проте найбільший інтерес, на наш погляд, викликає версія Деніз Дюваль (1921 – 2016)⁴⁰. Прем'єру своєї моноопери Ф. Пуленк довірив саме їй, не дивлячись на те, що вона тоді переживала тяжкі страждання (її чоловік помирає, а син був госпіталізований). Ця делікатна і безпосередня співачка неодноразово підтверджувала свою вокальну і акторську майстерність, виконуючи твори французького композитора, такою ж переконливою виявилась і ця її робота.

Перший публічний виступ моноопери «Людський голос» Ф. Пуленка відбувся в Парижі 8 лютого 1959 року у театрі *Opéra-Comique* під керівництвом диригента Ж. Претра. сценографію та костюми здійснив сам автор п'єси – Жан Кокто. Це був великий успіх, незабаром підтверджений у багатьох містах Європи, США та Аргентини, з оркестром чи з Ф. Пуленком за фортепіано. Дискографічне свідчення Дюваля і Претра, що постійно перевидається (*Warner*), було вищим орієнтиром протягом понад шістьдесят років.

Вказівки для постановки монологічного діалогу [8, 68] «*La Voix*» надані не лише від Ж. Кокто: лірична версія, створена Ф. Пуленком, також акумулює багато з них і, таким чином, сприяє формуванню традиції твору. Французький композитор вирішив наповнити змістом ліричну трагедію для співачки Деніз Дюваль майже через тридцять років після першого виконання тексту на драматичній сцені (для створення лібрето французький митець співпрацював з Ж. Кокто). Ф. Пуленк

³⁹ Написана у 2010-2011 роках, «Повітряність» зображує почуття абсолютної свободи, що забезпечується як відсутністю уподобань, так і почуття занепокоєння, породжене тими ж самими обставинами. Назва «повітряність» відноситься до візуального натхнення, котре дає такий стан. Повітряність – це також гра слів, що поєднує слова «повітряний, недоторканий» і «реальний», щоб позначити два різні світи: «реальну планету Земля» та «недоторкане небо».

⁴⁰ За одностайним зауваженням критиків, Д. Дюваль була музою композитора; на її майстерність розраховував композитор, створюючи оперні шедеври («Діалоги кармеліток», «Людський голос», «Дама з Монте-Карло»). Ф. Пуленк захоплювався здатністю співачки відчувати твори і з легкістю їх втілювати на сцені. Її акторська гра була переконливою, вона вимогливо ставилась як до музики, так і до співу, цим самим позначаючи важливість обох складових – вокальної та сценічної.

зосереджується, зокрема, на голосі співачки, голосі, який повинен вивести на сцену ще молоду жінку, оскільки цей твір не розповідає про драму старої. Він також звертає увагу на пафосі (на відміну від Ж. Кокто), який час від часу повинен генерувати оркестр, підкреслюючи жести цієї жінки, конкретизуючи відповіді закоханого, котрі затьмарюють біль чи маленькі радості, пов'язані зі спогадами про минуле.

Зі свого боку, Ж. Кокто дуже чітко стверджує: найсильнішим елементом має бути гра актриси, якій надані всі ролі, формуючи через своє мовчання уявні слова свого коханого відповідно до сили та магії театру, без психології чи літературної критики, вимагаючи виключно чистого театру. Щоб зробити це, «було важливо діяти якомога простіше» [7, 447].

У режисерському сенсі постановники «*La Voix humaine*» надавали велику увагу абстрактному та символічному, створюючи за допомогою дуже небагатьох сценічних елементів тло захопленого маренням зізнання, що супроводжує самогубство, котре відбувається на сцені. Голос не повинен «змішуватися» з великою кількістю предметів, Жінку одягли у білий халат-сорочку; таку ж відвертість характеризував абажур, покривала, крісло та ванна кімната, котра вгадувалась з напіввідчинених дверей⁴¹. Чистота цього майже незайманого й одержимого вибору, котрий, за волею Ж. Кокто, є необхідною рисою для сприйняття драми, виявляється в кожному аксесуарі, у кожному елементі. Незастелене ліжко, а також розкидані предмети мають наводити на думку про дискомфорт жінки, що перебуває в атмосфері хвилювання, яка втратила контроль і готується зустріти трагедію. Цю кімнату Ж. Кокто не вагаючись називає «камерою вбивства» [7].

Інтерпретація французької співачки дозволяє виявити специфіку авторського прочитання композиторського тексту. Виконавиця виходять із заданого композитором у тексті образу, спільності проявів жіночої психіки, мислення, логіки. Її концепція зумовлена власним характером, менталітетом, середовищем оточення. Оскільки Д. Дюваль – представниця французької вокальної школи, вона використовує опору на декламаційні елементи, що походять від розспіваної декламації акторів французької класицистської трагедії та народної пісенності. У виконанні

⁴¹ Див. інструкції «Жахливий батько»: «Ззаду, праворуч, також спереду, двері до ванної кімнати, котрі, як ми можемо згадатися білі й дуже освітлені», Жан Кокто, Передмова II, цит., стор. 681.

співачки величезну роль відіграє її відношення до слова в його поєднанні з мелодикою: у французькій вокальній традиції до проголошеного слова «вишукується» певний відтінок голосу, котрий відповідає наголосу у фразі та змістовному акценту. Інтонія французької мови забарвлює мелодику в світліші, у деяких випадках, в елегантно-грайливі тони, надаючи їм той своєрідний шарм, на який вказують дослідники французької музики ХХ століття.

Дикція виконавиці – бездоганна. Вона не оминає кожної фонемі. Наприклад, у вербальному тексті моноопери багаторазово зустрічаються французькі слова, котрі включають звуки «é», «е» – досить відкриті та ясні, їх м'якість і флер підкреслюють приголосні – «ковзаюча» «ch» і розкотисте «r». У виконанні співачки ці особливості французької мови пестять вухо та чарують, навіть впливають гіпнотично на слухачів.

Зазначимо ще один важливий момент інтонування, пов'язаний з особливостями та місцезнаходженням наголосу. Як вказує В. Жаркова, «специфіка французької версифікації обумовлена тим, що у французькій поетичній мові немає „словесного наголосу”, а лише „фразове” або, точніше, „ритмічне” наголос, котрий виділяє не слово <...>, а групу слів, що виражає єдине ціле» [2, 199]. Відрізняється і сама якість наголосу: у французькій мові, на відміну від української (а також німецької чи англійської) розрізнення ударних і ненаголошених складів у процесі виголошення перетворюється у єдиний наскрізний потік мови. Тому, як підкреслює В. Жаркова, «для диференціації елементів французького поетичного тексту (репрезентованих не тільки складами, а й неподільними синтаксичними висловлюваннями) і виявлення рівнів їх еквівалентності (необхідного відчуття закономірностей організації цілого) потрібні додаткові зусилля» [2]. Дані особливості впливають на динаміку інтонаційного розгортання, розподіл внутрішньої «енергії» мелодії. Отже, виявлені відмінності мовної інтонації безпосередньо впливають і на вокальну інтонацію. Оскільки для Д. Дюваль французька мова була рідною, для неї все означене не складало ніяких проблем.

Слід зазначити, що у концепції Д. Дюваль є момент об'єктивності, фіксації сьогодення, через яке відбувається «випадання» в минуле, настільки значуще для Героїні, і майбутнє, ще не певне, але відкрите і реальне. Подібний маятник зумовлює наявність контрастів; виконанню притаманні різкі зміни настроїв та інтонацій при точному дотриманні авторського тексту (всі тривалості витримані, фрази доспівані).

Ключова ідея твору (всепоглинаюча любов, яка вибачає зраду і брехню) трактується Д. Дюваль суто по-французьки. Вона дуже тонко відчуває твір, і у власній інтерпретації рельєфно виявляє внутрішній світ своєї Героїні. Таким чином, окреслюються об'єктивні параметри інтерпретації – подання внутрішнього світу героїні, а не артистки, яка виконує її роль. Здається доречним згадати висловлювання Д. Дідро: «Обійняти весь зміст великої ролі, розподілити в ній світло і тіні, приємне і слабке, показати себе однаково добре в моменти спокою і в моменти збудження, бути різноманітним у подробицях, гармонійним і єдиним в цілому, виробити для себе строгу систему декламації і всюди витримувати її так, щоб рятувати нею навіть всі авторські примхи, – все це створюється тільки холодною головою, глибиною судження, вишуканістю смаку, довгим досвідом і стійкістю пам'яті, що зрідка зустрічається» [9, 116]. І далі: «Той, хто грає обдуманно, вивчаючи природу людини, наслідуючи, включаючи уяву, пам'ять, – такий актор чи співак завжди буде переконливим у всіх своїх виступах» [9, 133].

В інтерпретації Д. Дюваль головне – простота виконання, лірична та глибока емоційність, тут немає жодної тіні випадковості, все продумано до дрібниць. І сама Жінка у концепції співачки внутрішньо об'єктивна, знаходячи у собі сили якби відійти на другий план. Звідси в емоційному відношенні присутній прихований біль, але при цьому відсутні інтонації образи та докору; можна констатувати інтонації прохання і вибачення, що звернені до коханого (вона просить вибачення у коханого через те, що турбує його). Інакше кажучи, спостерігається подвійний фокус об'єктивності.

Важливо зазначити відношення до співрозмовника. Героїня Д. Дюваль не знає, як житиме далі, але всіма силами намагається переконати коханого, що все буде добре, спрямувати його думки до майбутнього. Присутність Героя тут досить виявлено, тобто, момент поліперсонажності, закладений в авторському тексті Ф. Пуленка, у концепції Д. Дюваль яскраво проявляється. У співачки дуже добре помітна чуйність до слова та психологічної ситуації. Можна відзначити тонке нюансування, гнучкість переходів: тембрових, емоційних, темпових відповідно до кожного моменту телефонної розмови. У речитативних епізодах без оркестру вокальна інтонація явно наближена до розмовної, сміливо використовуються тембральна фарба від просвітленої до похмуро напруженої, дуже широка емоційна палітра

– від прихованості та мрійливості до бурхливої емоційності, котра на кульмінаціях перетворюється на крик душі.

Розглянуте трактування не передбачає жодних додаткових зовнішніх засобів виявлення сенсу, закладеного композитором. Зазначені аспекти драматургії – поліперсонажність, трансформація часу-простору – у вокально-сценічній інтерпретації французької співачки виявляються музичними засобами.

З того часу (середина ХХ століття) цю складну та бажану роль на сцені або в записі взяли на себе інші співачки: Джейн Роудс, Керолайн Казадезюс, Даніела Маццукато, Джулія Мігенес, Керол Фарлі, Франсуаза Полле, Софі Фурньє, Фелісіті Лотт, Анна Катері Лотт. Одна з них – Вероніка Жанс, її версія *Elle* записана в січні 2021 року в концертному залі Лілля.

В інтерв'ю, котре виконавиця дала П'єру-Жану Трібо [12], вона пояснила, що намагалася інтерпретувати текст досить просто, чесно та щиро. В. Жанс додала: «Ми не виходимо з цих психологічно важких ролей неушкодженими і завжди залишаємо там частину себе, навіть якщо знаємо, що це лише театр». Текст Ж. Кокто, який вона справедливо називає неймовірно жорстоким, побудований фрагментарно, з телефонними дзвінками, незакінченими реченнями, невчасними перервами на лінії або урвищами зв'язку. Кожне сказане слово, що є частиною повсякденного життя, набуває значення в емоційному контексті, наповненому саднами, гострим болем та розпачом.

В. Жанс дотримується «обережної» інтерпретації, щоб не поринути в карикатурність чи пафос, адже у своїх крайніх стражданнях покинута жінка зберігає абсолютну гідність, навіть коли наприкінці монологу непритомніє, промовляючи свої останні слова кохання. Ця нетипова музика різноманітна, зрідка *tutt* -а, вона пов'язує все за допомогою нюансування у стилі К. Дебюссі, що створює певні звукові поля. Завдяки цьому, віддзеркалюються моменти хтивості, туги, бунту і смиренності перед неминучою розлукою. Монолог В. Жанс не може змусити забути численні моменти мовчання, які викликають відповіді людини-невидимки на іншому кінці дроту. Зрештою Героїня співачки опиняється між жорстокістю остаточного розриву та відчайдушним майбутнім, виникає відчуття, що вона нібито чує його відповіді, глибоко всередині себе. Вероніка Жанс зворушує своїм особистим баченням покинутої жінки, виразом тембру, кольору, нюансів.

Найбільш складне завдання цього твору для В. Жанс, як зазначає співачка в інтерв'ю П'єру-Жану Трібо, це витривалість. «Ми не можемо розраховувати на те, що інший співак, як, наприклад, в опері, піде відпочити або випити трохи води за лаштунками, ми знаходимося на сцені одні з оркестром протягом сорока п'яти хвилин без перерви, і це ніколи не припиняється. Це неймовірно жорстоко, і оркестр теж: різкі ритми, складні тони та акценти безперервні та тримають усіх у напрузі!» [12].

Якість дикції співачки залежить від чіткої вимови приголосних, завдяки чому забезпечується напруга від початку до кінця виконання твору: вони створюють гіркоту, яка ніколи не перестає наростати, до крику болю. В інтерпретації співачки *Elle* стримана, і разом з тим щира, вона змушує слухачів, які стали свідками її трагічного становища, нескінченно сумувати, але не вимагає по-справжньому брати участь у її трагедії.

Надані дві версії Жінки, звичайно, відрізняються. З моменту свого створення запис Деніз Дюваль розтрощив її конкурентів. Незабутнім чином це незрівнянне сопрано «вкладає» своє тіло та душу в роль, написану саме для неї. Це спостерігається з перших тактів моноопери, намагаючись враховувати ідеї композитора, включаючи сльози, котрі проливають разом з нею і слухачі, не соромлячись цього. Версія Вероніки Жанс викликає лише співчуття та бажання захисту, і разом з тим, правомірний роздум, тоді як Деніз Дюваль, не лише розриває, а засмучує до глибини душі та розриває серця публіки.

Головна роль у «Людському голосі» були, за бажанням Ф. Пуленка, призначена для «молодої та елегантної жінки». На його думку, краса Д. Дюваль, якій на момент створення моноопери було 37 років і яка мала сяючу молодість, підтверджену фотографіями того часу, виправдовувала в його очах цю точність, проте котра сьогодні здається вже недоречною. Фелісіті Лотт і Анна Катерина Антоначчі почали роботу над *Elle* приблизно в той же час, що і Веронік Жанс, коли їм було близько п'ятдесяти років. Д. Дюваль до певної міри зробила ці вікові рамки застарілими. Лише через шість років після виступу в «Людському голосі» французьке сопрано у перші дні 1965 року пережила жорстокий фінал своєї кар'єри. Через кілька місяців серйозні проблеми з серцем змусили її припинити співати. Потім вона сховалася у Швейцарії, де й прожила до кінця своїх днів. Проте режисерові Домініку Делушу вдалося переконати її у 1970 році вийти з тіні і зняти її відтворення запису,

зробленого з Жоржем Претром десятьма роками раніше, в костюмах і декораціях у стилі ар-деко. На зорі свого 50-річчя Деніз Дюваль була у чудовій формі (DVD Doriane Films, 2009); тому цей запис виправдовує прийняття ролей більш старими виконавицями і надає цій трагедії розриву та самотності позачасового виміру.

Висновки. Звернення до моноопери Ф. Пуленка «Людський голос» в аспекті вокально-сценічної інтерпретації дозволило виявити такі закономірності, що є визначальними для створення виконавської та режисерської версій. Важливим підґрунтям для розгортання творчої уяви є авторські зауваження у літературному першоджерелі Ж. Кокто.

Складовою одиницею моноопери виявляється монолог, крізь який відчутна діалогічна сутність телефонної розмови, тобто, моноперсонажність розкривається через поліперсонажну систему, а постать Героїні сприймається через її взаємодію з іншими дієвими особами (коханого, Марти, Жозефа, телефоністки і паралельного абонента). Монолог синтаксично розділений на частини, кожна з яких виконує власну функцію. Як для основних, так і зв'язуючих розділів характерний принцип стиснення дії.

У моноопері «Людський голос» Ф. Пуленка часу притаманне поступове посилення просторовості, концентрованості, ущільнення. Ці зазначені властивості відображаються у структурних закономірностях, особливостях інтонаційної драматургії твору, визначаючи специфіку розгортання вокальної партії.

Драматургічна особливість моноопери обумовлює спрямованість виконавської концепції, де ключовими стають чинник поліперсонажності, часові параметри, вибір образної драматургії, що визначають вокальне та сценічне рішення. Це продемонстровано у проведеному порівняльному аналізі двох інтерпретацій *Elle*: Д. Дюваль та В. Жанс.

Перспективи дослідження. Надані у праці матеріали можуть бути основою для подальших розвідок жанру моноопери, а також можуть дістатися впровадження у навчальній і концертній практиках багатьох музикантів-виконавців, допомагаючи глибшому проникненню у художній зміст, задум митців означеного напрямку.

Список використаних джерел і літератури:

1. Драч І., Чернявська М., Черкашина-Губаренко М., Говорухіна Н., Михайлова О. Музика Франсіса Пуленка через екранні медіа. *European Journal*

- of Media, Art & Photography*, 9, 2. URL: <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media> (дата звернення 14.11.2024).
2. Жаркова В.Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Автограф. 2009.
 3. Краснощек К. Інтонаційна драматургія монолога «Дама з Монте-Карло» Ж. Кокто – Ф. Пуленка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 44. 2015. С. 185–197.
 4. Помпеєва А.Ю. Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століть. Дис. ... канд. мист. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 2015.
 5. Уманець О. Сучасна національна моноопера: тенденції модифікування жанрової моделі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59 (3). 2023. С. 69–76.
 6. Щітова С.А., Юфимчук-Заворотня Г.О. Особливості хронотопу в моноопері. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. С. 53–63.
 7. Cocteau J. Préface, *La Voix humaine*, Théâtre Complet, 448 с.
 8. Gulletops D. & Haine M. *Jean Cocteau, textes et musiques*, Bruxelles, Mardaga, 2005, 68 с.
 9. Diderot D. *Sur le comédien*. Flammarion. 2000.
 10. Poulenc F. *Classical, French, Opera, Romantic. Vocal Score*. 1985.
 11. Ramirez F., Rolot C. Notice à i [La Voix humaine], dans Jean Cocteau, *Théâtre Complet*, Gallimard, 1679. 2003.
 12. Tribot P.J. Véronique Gens, *la Voix humaine*. URL: <https://www.crescendo-magazine.be/veronique-gens-la-voix-humaine/> (дата звернення 15.11.2024).
 13. Valery P. *Choses vues*. Tel quel. Gallimard. 1943. 61 p.

References:

1. Drach, I., Cherniavska, M., Cherkashyna-Hubarenko, M., Hovorukhina, N., Mykhailova, O. (2021). Francis Poulenc's music through screen media. *European Journal of Media, Art & Photography*, 9, 2. URL: <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media> (date of application: 14.11.2024) [in Ukrainian].
2. Zharkova, V.B. (2009). Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message). *Avtohraf* [in Ukrainian].
3. Krasnoshchek, K. (2015). Intonation dramaturgy of a monologue „The Lady of Monte Carlo” J. Cocteau – F. Poulenc. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 44, 185–197 [in Ukrainian].
4. Pompieieva, A.Yu. (2017). Vocal stylistics in European minor opera of the end of the 19th and 20th centuries. *Dis. ... cand. of art. KhNUA named after I.P. Kotlyarevskyi* [in Ukrainian].
5. Umanets, O. (2023). Modern national mono-opera: tendencies of modification of the genre model. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 59 (3), 69–76 [in Ukrainian].
6. Shchitova, S.A., Yufymchuk-Zavorotnia, H.O. (2019). Features of the chronotope in monoopera. *Muzykoznavcha dumka Dnypropetrovschiny*, 53–63 [in Ukrainian].
7. Cocteau, J. Préface, *La Voix humaine*, Théâtre Complet, 448 [in France].

8. Gulletops, D. & Haine, M. (2005). Jean Cocteau, textes et musiques, Bruxelles, Mardaga, 68 [in France].
9. Diderot, D. (2000) Sur le comédien. Flammarion [in France].
10. Poulenc, F. (1985) Classical, French, Opera, Romantic. Vocal Score [in France].
11. Ramirez, F. & Rolot, C. (2003). Notice à i [La Voix humaine], dans Jean Cocteau, Théâtre Complet, Gallimard, 1679 [in France].
12. Tribot, P.J. (2023). Véronique Gens, la Voix humaine. URL: <https://www.crescendo-magazine.be/veronique-gens-la-voix-humaine/> (date of application: 15.11.2024) [in France].
13. Valéry, P. (1943). Choses tues. Tel quel. Gallimard, 61 [in France].

UDC 78.087.2

DOI 10.33287/222466

Рощенко Олена Георгіївна,

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв*

ім. І.П. Котляревського

тел. (067) 573 - 98 - 08

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Го Чанлу,

*аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури*

тел. (050) 301 - 14 - 11

e-mail: 645200681@qq.com

<https://orcid.org/0000-0001-8926-4309>

ВЕЛИКИЙ ТЕАТР – АРТЕФАКТ ОПЕРНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО КИТАЮ: ФОРМУВАННЯ ЗАСАД ОПЕРНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

На межі ХХ – ХХІ століть великий театр – масштабний поліфункціональний центр із високорозвиненою інфраструктурою, архітектурний знак і культурний текст постав як артефакт оперної культури Китаю. Великі театри Піднебесної – складова стратегії протистояння кризі оперного мистецтва. Об'єднання *оперного, драматичного, камерного театрів, театру-студії, кінотеатру, залів різного призначення, музеїв, бібліотек, кафе, барів, готелю, паркування* під склепінням великого театру в Китаї, слугує реалізації такої ідеї: