

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ**

Ірина Леонідівна ВЕЖНЕВЕЦЬ

**«МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ» У ТВОРЧОСТІ
ФРАНСІСА ПУЛЕНКА**

Монографія

Київ – 2021

УДК78.087.6:82-1](44) “2020”
В 26

Рецензенти:

Маркова О. М., доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України, зав. кафедрою теоретичної і
прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені
А. В. Нежданової

Афоніна О. С., доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного і естрадного співу та
звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Дяченко О. М., професор, народний артист України,
завідувач кафедри оперного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 11 від 25 червня 2020 року)*

В 26 Вежневєць І. Л. «Музичний портрет» у творчості Франсіса
Пуленка : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 192 с. кольор. вкл.
ISBN 978-966-452-314-8

Монографія присвячена аналізу «музичного портрета» у творчості Франсіса Пуленка. Висвітлено взаємовплив поетичного стилю та художньої форми «музичного портрета» як основи внутрішньо текстових зв'язків твору, та взаємозв'язків художньої мови різних видів мистецтв, що узгоджуються у процесі інтерпретації в інтермедіальний простір. Інтермедіальна оповідь (наратив), а також елементи екфрази дозволяють досягти широкої аудиторії і створюють безліч взаємодій мистецтв між собою. Це дає можливість вийти на широкі узагальнення щодо зв'язків мистецтв через інтермедіальність на «міжрівневої», міжжанрової взаємодії культури та контакти мистецтва з наукою та філософією.

Рекомендовано для широкого кола читачів, а також мистецтвознавців і культурологів, викладачів і студентів навчальних закладів, професіоналів і любителів музики, усіх шанувальників музичного мистецтва.

УДК78.087.6:82-1](44) “2020”

ISBN 978-966-452-314-8

©Вежневєць І. Л., 2021

©Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2021



*Монографію присвячено моєму другу та вчителю
Белі Андріївні Руденко*

*«Нічого зайвого, непотрібного образу, партії, ролі,
нічого зовнішнього, чужого композиторському задуму
і музичному тексту. Але ніколи вірність «букві» музичного
тексту не сковувала виконавську фантазію співачки.
В її творчості панує єдність букви і духу музики»*

***В. С. Тольба**, український диригент,
професор, народний артист УРСР*

ЗМІСТ

Вступна стаття	5
РОЗДІЛ 1. Вокальна культура Франції ХХ століття	12
1.1. Вивчення французької вокальної культури	12
1.2. Сутність портрета та його специфіка в різних видах мистецтва.....	32
1.3. Місце «музичного портрета» у французькій вокальній та інструментальній музиці	42
РОЗДІЛ 2. Французький символізм у мистецтві ХХ століття	59
2.1. Інтермедіальність та синестезія у французькому символізмі..	59
2.2. Символізм у французькій вокальній культурі ХХ ст.	72
РОЗДІЛ 3. «Музичний портрет» у вокальних творах Ф. Пуленка	90
3.1. Філософсько-психологічний потенціал «музичного портрета» (на прикладі камерно-вокального циклу Ф. Пуленка “Бестіарій, або Кортеж Орфея”).....	90
3.2. «Музичний портрет» як форма спрощення елітарних значень і смислів.....	103
3.3. «Музичний портрет» як вид інтермедіальної інтерпретації художніх творів (на прикладі камерно-вокального циклу Ф. Пуленка “Робота художника”).....	126
Післямова	157
Список використаних джерел	160
Додаток	177

ВСТУПНА СТАТТЯ

Монографія І. Л. Вежневця «Музичний портрет у творчості Франсіса Пуленка» складає надзвичайно цікаве для української національної традиції узагальнення щодо національних здобутків Франції, яка була відзначена глибокими історичними зв'язками з Україною, а згодом спеціально мистецькими установами і контактами в ХІХ-ХХ ст. Взагалі французькій музиці у слов'янському творчому арсеналі присвячено чимало праць, в тому числі це дослідження українських музикознавців Києва, Львова, Харкова. Але переважаючим аспектом характеристик виступив загально-історичний аспект стильових національних розкладів Франції і Ф. Пуленка, який в центрі цієї роботи як частини французької «могутньої купки» під емблематичною назвою «Шістки».

У даній роботі обрана концепція жанрової типології портрету, зокрема «музичного портрету». Але сама генеза названого жанру пов'язана із сферою зображальності, відповідно, навіть музичний матеріал не знімає аспекту міждисциплінарного, тобто суто мистецтвознавчо та культурологічного підходів до названої проблематики. «Музичний портрет» як різновид «зображення чи опис людини або групи людей» склався у французькій культурі рококо, аристократичні засади якої довго гальмували серйозне, науково-об'єктивне вивчення проблеми даного напрямку культури і мистецтва як певного дієвого синкретизму. У його межах мистецький компонент був суттєвою, але не вирішальною ланкою вираження. Безумовним фактом є вплив рококо на французьку і світову культуру ХХ ст. (аж до моди Нью Лук 1950-х років) і до сьогодні, у тому числі її у вищій мірі духовний, одухотворений принцип вираження у руслі галіканства ХVІІ-ХVІІІ ст.

Осмислення цих нових аспектів розуміння традицій французького аристократизму, відповідно до органічних перегуків української козацької і української культури, через реформу Петра Могили, здійсненої з опорою на досвід спадкоємиці Візантії галіканської Франції (і це почасти в роботі О. Муравської), – робить французький адресат авторки монографії надзвичайно цікавим і перспективним для подальшого розвитку теми.

Важливим і плідним є обговорення портретної тематики яка має надзвичайні художньо-показові ознаки, а саме: портретування завжди передбачає автопортрет. І в цьому ракурсі не знаю ні однієї роботи музикознавця, можливо тому, що цей герменевтичний ракурс аналізу є у процесі становлення в мистецтвознавстві і особливо в музикознавстві.

У першу частину монографії внесене положення про вокальну культуру Франції, яка дійсно заслуговує на спеціальне вивчення, оскільки в історії вокалу саме французькі митці неодноразово здійснювали кардинальні повороти, у тому числі свідомо відсторонюючись від свого лідерства у співі, як це зробив на користь італійського вокалу філософ і композитор Ж. Руссо.

Православна генеза культури Галії – Франції, збереження у Галіканстві спадкоємності від Візантії аж до кінця XVIII ст., що зумовили переплетіння за церковністю руського Православ'я, вироблення концепції процерковного руського «ліричного сопрано» композитором – священиком Ш. Гуно у XIX ст. – ці й інші історичні фактори позначили особливі путі французької вокальності, які дотичні до слов'янського й українського кола співочої виразності. І в ній вокал складає самотійне і народжене суто церковними здобутками надбання.

Сказане засвідчує своєчасність, перспективність монографії І. Л. Вежневця як в теоретичному плані, так і в практиці творчих пошуків навчання, в яких здійснення найрізноманітніших зрізів актуалізації в сьогоденні класики співу минулих століть потребує розробок щодо специфіки вокалу в його національно-характерних вимірах.

Говорячи про французький вокал, авторка монографії акцентує увагу на культурі мови та мовлення щодо французької традиції, яка навіть виробила жанр, що немає аналогів у інших співацьких концепціях: «мотет» (від mot «слово»). Міркування авторки нетривіально виводять на «орфоепію», навик дикції у співі. Справедливим є спостереження про уникнення французькими музикантами писання на іншомовні тексти, тільки у французькому перекладі, а я б додала К. Дебюссі, твори якого також задіяні в аналізі роботи, писав виключно на тексти французьких митців (крім двох випадків з перекладом на французьку).

І тому традиційним стає уявлення, і в дусі його зроблена вихідна теза авторки: «...стрижнем національної культури і вокального мистецтва, його головною ознакою є національна ідентифікація і французька мова. Тому відтворення у вокальної ліриці структур рідної мови стає головним завданням виконавців». Це в цілому, правильно, але сучасні уявлення про національну культуру невідривні від подання в ній релігійно-віросповідального аспекту, тим більш, що далі йдеться про Ф. Пуленка, який в тому числі говорив, що релігійно він налаштований «як провінційний кюре».

Специфіка французького вокалу, кінець кінцем, визначилася фонетикою національного мовлення, але основа – церковний спів як такий, він має принципові перетини з «возглашаючою» манерою староцерковного православного «до партесного» співу – французькі дослідники вказують на Івет Гілбер і Мірей Матьє як носіїв манери оперного співу епохи Ж. Люллі, що безпосередньо виріс з церковності галіканського мислення епохи Людовика XIV і який парадоксально зберігся у жіночому шансоні ХХ ст. А шансон для Ф. Пуленка – це основа основ. Релігійний шансон відроджений був в повному обсязі у мас-культурному просторі в 50-ті роки ХХ ст.

Другий підрозділ присвячений сутності портрета у мистецтві і третій, де виділено «музичний портрет» у французької музиці взагалі подають відповідні історичні відомості, узагальнення яких має надихати аналізи наступних розділів монографії. У вигляді одного з висновків виділено, що «в культурологічному аспекті портретний жанр фіксується як феномен культури (С. Аверинцев, М. Бахтін, С. Іконнікова, М. Коган, Ю. Лотман, Б. Марков, Т. Холостова)», що взагалі цілком доречно. Такий підхід тем більш цінний, що в не зображальній сфері вирішальне значення має асоціативний ряд, який *à priori* виводить за межі засобів даного конкретного мистецтва. А стосовно музики з часів Піфагора встановлено (і нічого не змінилося на сьогодні), що «груба матерія не предмет музики», тобто зображення матеріально-зовнішнього вигляду людини, а це і розуміють, у першу чергу, під портретністю – музиці не доступне.

До того ж жанр портрету в музиці існує – на рівні асоціативних ознак зображуваного, і заслугою саме французького одухотвореного

салону, що є культурним середовищем шанування кротких нравів першохристиянства і мистецтва в ньому в уловлюванні янгелоподоби людини інфантильно-граючої і освітленої доброзичливою довірою до ближнього. І все це має віддзеркалення в тексті монографії – з переліком відповідних прикладів з музичної композиторської практики, французьких композиторів у першу чергу (у тому числі Г. Форе, творчість якого довгий час недооцінювалася у вітчизняних умовах з ряду причин). І можна було щедро додати портретність у творах М. Мусоргського, П. Чайковського, С. Прокоф'єва та ін., але вибір автора складає також авторську привілею.

У другому розділі розглядається надзвичайно делікатна проблема: парадигмальні виміри музики Франції ХХ ст., яка досить жорстко відмежована від попереднього етапу і усвідомлено спрямована на контакт із подіями і мистецтвом ХVІІІ ст., причому в різноманітті наслідування і аристократизмі рококо як втілення артистичного духу Франції, і в революційно-кривавих дійств 1790-х років згідно з емблематичністю Марсельєзи.

Автор виділяє символізм як національний здобуток – і це, в принципі, правильно, хоча декларували цей напрям англійці, а самі символісти-художники, спираючись на вангнеріанця Ш. Бодлера вбачали початки символізму в німецькому мистецтві. Але символізм, дійсно, могутньо ввійшов у художній вжиток Франції, і варто було підкреслити з огляду на довге замовчування його значущості у вітчизняній спеціальній літературі з ідеологічних міркувань, і в зарубіжному мистецтвознавстві з естетико-етичних підходів.

І доречним є підняття на щит «інтермендіальності і синестезії» в символістському образі світу, оскільки наукове охоплення цього надзвичайно ємного і все присутнього в ХХ ст. (у тому числі у формі «германізму» Е. Монтале і Дж. Унгаретті, у прогерманських позиціях у творах українських митців, від Б. Лятошинського до С. Сильвестрова) тільки-но починається. І щедрі посилання на О. Лосева з його «розкріпаченням» теми символізму у художній творчості загалом – виправдані і логічні.

Відповідно до посилання на вокальні здобутки Франції минулого століття із зануренням в тексти символістів музикантів самого широкого

спектру напрямів, від фактичного футуризму-символізму Шістки до неоекспресионізму авангарду 1960 років, – є правильним і справедливим. Тільки якось минається специфічно французька спорідненість символізму й імпресіонізму, з яких останній складає прерогативу мислення цієї нації, запліднюючи поєднання з символізмом, що відсутнє в інонаціональних мистецьких вимірах у такій вивіреності і цілеспрямованості.

Підсумком зроблених дослідницьких розвідок виступають певні узагальнення, зроблені «на основі концепції інтермедіальності, синестезії, символізму», чим світобачення символізму співвідноситься з методологією між мистецьких взаємовідносин і духовною практикою взаємозбагачення ієрархічно вибудованих світів. З точки зору картезіанського предметного розшарування такий ряд не переконливий. Однак, світобачення символізму, в якому мистецьке втілення складає одну з ланок наближення до таємниці світобудови, спрямованої на подолання раціонально-логічних розмежувань, умоглядність яких простується психологічним досвідом Чуда.

Далі авторка монографії розвиває задану підсумкову тезу гіпотезою про сутність «музичного портрету» як його різновиду, в текстологічному ракурсі його розуміння: «Музичний твір (вокальний) має два тексти, інтертекст – завершене і цільне повідомлення, що утворюється вербальними (лінгвістичними) і невербальними (музичними) знаками, та організоване відповідно задуму автора»

І все ж сукупний принцип інтертекстуальності, безумовно спрацьовує, хай з надбудовами смислової гіпертрофії, в єдності музики і слова вокального вираження, хоча щодо завершеності і цільності такого повідомлення, то це вирішує скоріше не композитор, а виконавець.

Другою складовою гіпотетичної структури запропонованої І. Вежневцею, є формула «музичний портрет – є інтермедіальним проектом зі зверненням до літератури, живопису, театрального мистецтва тощо». І це – вельми дотепне вирішення, що апелює до алюзивного ряду психології сприйняття твору: «інтертекстуальність внутрішнього порядку» музичного виконавські подаваного звучання в зоровій асоціативності ідеї портрета в музиці дійсно виходить на

«віртуальну інтермедійність» проекту, художні реалії якої забезпечує вищезгадана «внутрішньо-музична інтертекстуальність».

Вказаний двоскладовий комплекс дослідницької гіпотези філософсько-психологічний потенціал «музичного портрета», розглядається на прикладі камерно-вокального циклу Ф. Пуленка «Бестіарій, або Кортєж Орфея». Адже персонажі того «кортєжу Орфея» – Верблюд, Тибетська коза, Коник та інші, – демонструють аж ніяк не «зображення чи опис людини чи групи людей», не «відтворення обрису якої-небудь людської індивідуальності», які пов'язують у довідковій літературі, і уявлення про яке виступає вихідною тезою.

Однак, саме музичне «не зображальність», відмічена ще Піфагором неспроможність втілювати «грубу матерію» оречовленої предметності – дозволяє «підмінити» людське-нелюдське без завдання шкоди музичній виразності, анімізованість якої нарівно піднімає до ідеального і тваринний, і безнадійно недосконалий людський світи.

Ще один ракурс усвідомлення музичного портретування: перетворення елітарного мистецтва в популярну та мас-культурну продукцію, в певних межах з виходом за рамки художньої апробованості виразу. Авторка монографії концентрується на жанровому типі *mélodie*, що є, історично продовженням техніки *timbre* мелодично-типового охоплення залучення тексту. Останнє має вихід на духовний вжиток, що й зумовило спірання салонної, а значить, релігійно налаштованої музики XVII-XVIII ст. на популярну, переважно селянську мелодійну продукцію.

На завершення авторка обґрунтовує жанрово-видову позицію «музичного портрету» в інтермедіальному просторі мистецької діяльності. При цьому справедливо знаходить паралелі вокального циклу до оперної продукції і посилається на цілу низку жанрових типологій французької музики, які надихали Ф. Пуленка: «У створенні циклу Пуленк спирається на традиційні французькі жанри: *poème*, *mélodie*, *chanson* – так він реалізує національну ідею образу світу, і поруч з ними класичні: *scerzo*, *herpetum mobile* (лат. «вічний двигун»), і оперні (*cantilena*, речитативність, емоційні перепади настрою)».

Однак, прийнятий І. Вежневцев орієнтир на «інтермедіальний» принцип музичного портретування, що може усвідомлюватися як

відома ще з часів бароко *musica poetica* складно-метафорічно вибудованого звучання, є плідним шляхом осягання мистецьких надбань, тим більш у творчості митців рівня генія Ф. Пуленка. І хоча в аксіоматиці тексту монографії не виставлялася формула художнього портретування як органіка поєднування саме портрета і автопортретного втілення, але саме до цього мистецьки фундаційного висновку самостійно приходять І. Л. Вежневцев: «Дослідження доводить що Ф. Пуленк «малює» портрет не завдяки імітації, або замальовкам «у стилі». Жанр портрета в першу чергу відображає його особистість, його власний стиль, хоча виникає безліч алюзій. Жанрова еклектичність у цих циклах є каталізатором еволюції жанру «музичний портрет». Поглиблений психологізм музичних образів презентує зміни мистецьких уподобань ХХ ст.».

Монографія Вежневцев Ірини Леонідівни «Музичний портрет в творчості Франсіса Пуленка» демонструє свіжість наукового підходу, творчу сміливість у постановці проблеми, високий професіоналізм у вирішенні наукових завдань, чуйність у відчутті художньої виразності матеріалу музичного і вербального.

Олена Миколаївна Маркова,
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
завідувачка кафедри теоретичної і прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Вивчення французької вокальної культури

Етап еволюції гуманітарного знання ХХ ст. характеризується оновленням наукової мови опису особистості та пояснення оточуючої людини реальності, зміцненням міждисциплінарних зв'язків: стрімкий темп формує відчуття нестабільності всесвіту, провокує щодо визначення нових пріоритетів як науки так і мистецтва. Розвиток вокальної культури Франції був складним і суперечливим. Як і інші види мистецтв, музичне, захоплено культуро-формуючою ідеєю гуманізму, яка проявляється в глибокому інтересі до людської особистості, що розглядається в різноманітних ракурсах. Ця тема стає центральною в дослідженнях істориків, філософів, культурологів, мистецтвознавців, що охоплюють цей історичний період.

Французькій історії та культурі у сучасній українській науці присвячено окремі видання: «Ідентичність Франції. Простір та історія» (2013) у перекладі С. Глухової в серії видань «Історична думка». Історик Вадим Адауров розкриває історію Франції через процес створення королівської держави та нації від початків до кінця ХVІІІ ст. (2002). В «Енциклопедії історії України» дослідник М. Варварцев знайомить із сторінками французької історії.

Низка статей актуалізує проблему французько-українських відносин різних часів. Дослідник П. Гай-Нижник пише про встановлення міждержавних взаємин Україна – Франція. І. Борщак присвячує свої роботи україно-французькій дипломатії ХVІІІ ст. Український перекладач, поет, літературознавець, громадський діяч Григорій Кочур ще у середині ХХ ст. займався виокремленням етапів розвитку французької літератури в українських перекладах. Відомі цікаві дослідження відносин України – Франції від Анни Ярославни до Василя Порика Ю. Крилатого. Україна у французькій літературі ХVІІ ст. розглядається в монографії Д. Наливайка.

Основні тенденції розвитку французької вокальної культури ХХ ст. та їхнє осмислення відбулося в теоретичних працях науковців різних спеціальностей (Ж. Дюпре, Г. Ерісман, В. Жаркова, Л. Мазель, Н. Малишева, А. Ментюков, О. Михайлова, Є. Назайкінський, Ж. Т'ерсо). Французька вокальна культура являє собою синтез

накопиченого духовного досвіду, ідеалів і цінностей, традицій і наукових знань, стає ретранслятором французької культурної традиції, залучає до істинних цінностей національної культури. (пояснення: франкомовний термін «культура» закріплено за побутовою сферою: агрикультура, культура споживання, культура виконання та ін. Стосовно нашого розуміння дефініції «культура», застосовується термін «civilisation» або «Art». «Culture vocale, culture musicale» – застосовуються до техніки виконання, або «l'art du chant» (фр. «мистецтво співу»). Тому, наприклад, словосполучення «philosophic de la culture» для франкомовної думки є абсолютно некоректним).

Саме в цей час відбувається усвідомлення співу як феномена, тісно пов'язаного з буттям людини. Голос – не лише звук, ще античні ретори прийшли до висновку, що голос визначається не стільки фізіологічними особливостями гортані, скільки публічним визнанням гідності особистості, її соціальному значенні. Голос не є надбанням мови або тексту, він завжди є станом діалогу [206, с. 33].

Французька вокальна культура є однією із складових європейської культури. В неї простежуються риси давніх культур. Їй притаманні фольклор кельтських і франкських племен, що жили в давні часи на сучасній французькій території. Завдяки музичним традиціям численних народів країни і впливам європейських держав, сформувалась індивідуальна вокальна культура. Найбільший взаємозв'язок спостерігається між музичними культурами Франції, Італії, Німеччини, Іспанії. Можна відзначити величезний вплив фламандської культури. Франція залишається країною, що відкрита світу, але завжди робить послідовні кроки на шляху збереження національних традицій.

Відповідно постає завдання визначення місця вокальної культури і мистецтва в загальній культурно-мистецькій системі, що вимагає не тільки дослідження історичної та естетичної специфіки, але й звернення до філософської складової співу.

Зокрема, методологічною базою виступають праці А. Бергсона, Г.-Г. Гадаме-ра, М. Гайдеггера, Ф. Ніцше, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, де можна знайти глибоке розуміння сутності та ролі людського голосу, який є передумовою мови, поезії та розмаїття символічних систем, тобто культурною традицією.

Питання про природу вокальної культури і мистецтва філософи у різні часи вирішували відповідно до форм його взаємодії з музикою, поезією та театральним мистецтвом. Спів сприймали як жанр поезії чи музики, або як різновид сценічного виконання. Було сформовано такі погляди на складники вокального твору: ритм і лад (Платон); ритм, модуляція, мелодія, гармонія і їх підпорядкованість ритму; мелодія – інтегрований ритм, абсолютне втілення «нескінченного» в «скінчене» (Ф. Шеллінг); порівняння ритму й гармонії (Ф. Шеллінг), тон і мелодія є вищим поетичним виміром музики, в якому виявляється основна естетична та гедоністична функція музики (Г. Гегель), подальше осмислення кантівської ідеї порівняння музики та мови (А. Шопенгауер).

Соціокультурне значення у вокальній культурі і мистецтві формулювалося у різних працях (І. Кант, Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер). І. Кант пов'язує його з можливістю виразу афектів, що перетворює її на елемент мови; на виразності й відтворенні внутрішнього світу людини – Платон, Г. Гегель; як інструмент осягнення світовий Волі його ідентифікував А. Шопенгауер. «Філософія музики» А. Шопенгауера, праці Ф. Ніцше і Р. Вагнера ведуть до осмислення мистецтва в загальній світобудові, осмислення творчого процесу і постаті митця.

Відношення до інтонації, мелодії, мелодичного розвитку є визначним для вокальної культури і мистецтва співу. Ще А. Шопенгауер наділяв мелодію якостями, що належать до твору генія, який робить істину зрозумілою людству. Музична тканина твору стає своєрідною структурною моделлю світу, з нерозривно взаємопов'язаними і взаємоузгодженими елементами. Лише мелодія (голос) здатна передати справжню істину світу, яка надихається на це Волею. Для А. Шопенгауера музика як особливий вид мистецтва наближена до чистої ірраціональності, що поєднує її зі світовою Волею. В контексті класифікації видів мистецтва Ф. Ніцше розглядає музичне начало в якості основи трагедії, що дає можливість розвинути ідею сенсу життя, діалектику співвідношення морального та естетичного, суб'єктивного та об'єктивного у творі.

Французька вокальна культура і мистецтво відкриті різним впливам і відображають філософські настанови часу. Так мистецтво та музика у Ф. Ніцше виступають у якості вищої мети, завдяки здатності надавати естетичну насолоду і сприяти комунікації. Теорія драми

Р. Вагнера, це практичне втілення ідеї універсального та синтетичного в мистецтві. Хоча ці тенденції формувалися у французькій вокальній культурі як національні риси з другої половини XVII ст., з часів появи оперної та вокальної школи Жана Батиста Люллі.

Національну компоненту в культурі розглядає багато дослідників. Приміром, Є. Назайкінський висуває думку про інтегруючі та диференціюючі взаємодії сил при формуванні національної культури. З цією думкою погоджується й дослідниця О. Корнієнко. Вона підкреслює, що для «композиторів рубежу XIX – XX століть мовна специфіка була тим ключем, за допомогою якого здійснилася реалізація значущого для культури країни принципу національної ідентифікації: звучання і інтонаційне втілення структур рідної мови сприяли тому, що саме вокальне, пісенне мистецтво стало символом французької культури» [98, с. 54].

Дійсно, стрижнем національної культури і вокального мистецтва, його головною ознакою є національна ідентифікація і французька мова. Тому відтворення у вокальній ліриці структур рідної мови стає головним завданням виконавців. Орфоєпії (грець. *ορθος* — «правильний», грець. *επος* — «мова», «мовлення») і дикції приділяється велике значення. Композитори пишуть вокальні твори виключно на оригінальні тексти французьких поетів різних часів, іноземні поетичні твори з'являються в вокальній ліриці виключно в перекладах на французьку.

Національна специфіка культури і зокрема, виконавської, сприяла тому, що саме вокальне мистецтво у XX ст. стало значимим для французької культури. Цей процес відбувався поступово. Розвиток цієї думки міститься у вчених, які приділяють увагу вираженню внутрішнього світу (М. Арановський, М. Бонфельд В. Медушевський, К. Мілле, Є. Рой, В. Шестаков, А. Якімович) за допомогою вокалу (лат. *vox* — «голос», *vocalis* — «звучащий»). Культура розглядається в контексті процесів, що відбуваються у сфері духовного буття людини. Історія вокальної культури Франції має свої неповторні традиції, що склалися на ґрунті національно-художнього мислення. Суспільні умови різних історичних періодів, розвиток науки і мистецтва обумовили шляхи розвитку.

Вокальна культура є системою державних інститутів (музична освіта, наука, концертні зали, нотодрук, засоби масової комунікації та

ін.), що й забезпечує обмін і споживання в суспільстві музичних цінностей, створених і виконаних. У більш вузькому значенні вокальна культура розуміється як норма звуковидобування, фонації, артикуляції, дикції, побудови фраз, емоційної насиченості співу тощо.

Французька вокальна культура виступає як підсистема у відношенні до систем вищих рівнів: художньої культури суспільства, його духовної культури і, нарешті, культури в цілому. Динаміка розвитку — тісно пов'язана з проблемами суспільства і дослідженнями вокальної творчості, саме тому вона завжди є актуальною темою сучасного філософсько-естетичного знання. За думкою Г. Гадамера: «Першою мовою людини був спів. Навіть пізніше, коли мова стала більш правильною, однаковою та упорядкованою, вона все ще залишалася співом...» [52, с. 112]. Голосова функція як комунікативна за своєю природою, використовується як музичний інструмент. Голосове музикування вимагає певного навчання і підготовки, самопізнання і самоусвідомлення, загальної культури. Усвідомлення професійних можливостей у вокальному середовищі, супроводжується їх розкриттям і розвитком (збагачення емоційного світу, здатність передати уявне або вигадане переживання, заглиблення в творчу, мистецьку атмосферу). Голос не може приховати справжню емоцію, але чудово висловлює вигадку, фантазію, політ мислення. Людський голос і «предартікуляційне звучання» (за М. Гайдеггером), яке як і думка, передує дискретному феномену мови, є умовою самої мови, поезії й всього символічного, зокрема є умовою виникнення естетичної та художньої символіки [205; 206].

Підґрунтя для досягнення блискучого розквіту французької вокальної культури було закладено ще в уставному документі «Методиці Паризької консерваторії» (що заснована у 1795 р.), керівництво якої в той час здійснював Ф. Ж. Госсек. Він також викладав композицію, і орієнтував своїх учнів на «простоту стилю», «правдиву виразність» декламації, відтворену за допомогою мелодійних засобів та посилену «супроводом оркестру». Так розповідав французький композитор Ж. Рамо про свого учителя [198].

Крім того Ф. Госсек наголошував про необхідність використання всіх можливостей, які дає програмність музичного висловлювання. На його думку, вона має великий потенціал, оскільки дозволяє створювати образи досконалої краси та гармонії, які позитивно впливаючи на

розвиток людської моралі, сприяють її покращенню [198, с. 40]. Саме під орудою Ф. Госсєка з'являються перші науково-методичні підручники з «Основ мистецтва співу», «Підручник з гармонії та композиції» тощо.

Наступний директор консерваторії Ф. Рїжель дотримувався педагогічних принципів, які в кінці XVIII ст. вважалися загальноєвропейською нормою і ґрунтувалися на підходах, що передбачали тісний зв'язок навчання с творчою практикою різних композиторських і виконавських шкіл. Для викладання в консерваторії було запрошено Е. М. Мегюля. Він був учнем відомого оперного композитора і органіста К. Глюка. На той час він категорично відмовився від традиційних штампів, напрацьованих церковними співацькими школами. Е. М. Мегюль взяв активну участь у редагуванні підручників. Тобто, складовою французької вокальної культури стала освіта і видавництво.

У монографії присвяченій музичному просвітництву Франції XIX ст. українська вчена С. Уланова констатує, що ідеалом обізнаності: «вважалась людина, яка не тільки вмїла фехтувати, їздити верхи, але й мала розвинутий літературний таланти та вишуканий естетичний смак до всього, що з'являлось на мистецькому горизонті» [197, с. 43]. Вже тоді стає модним організовувати літературні, музичні, політичні салони. Французька культура і вокальне мистецтво потребувало нових професійних кадрів, що могли писати та виконувати програмні твори, які мали великий попит.

Французька вокальна культура і мистецтво завжди мало значний естетичний вплив на особистість. Забезпечення цього впливу, ґрунтується на актуалізації емоційного сприйняття художніх образів, близьких за інтонаційною й образною природою національному світосприйняттю. Її естетичний потенціал полягав у високій духовності та гуманістичній спрямованості її художніх образів: вся палїтра національно-стильового та жанрового формотворення професійної музики має опору на традиційні вокальні жанри. Інтонаційно-ладові барви, що засновані на ментальності, орієнтація на мелодизм виражальних засобів, притаманний кращим зразкам французької музики, естетичне сприйняття співу – становлять музично-ментальне підґрунтя розвитку. Особливості національної специфіки ментальності розглядаються в межах вивчення сутності ментального як культурного

феномену (М. Блок, Л. Леві-Брюль, Е. Леруа-Лідюрі, Л. Февр, А. де Тонквіль).

У реформі Паризької консерваторії ХХ ст. Г. Форє спирався на досвід д'Енді по перетворенню *Schola cantorum*. За роки директорства Г. Форє (1905-1920) Паризька консерваторія значно змінилася. За короткий час вона стає одним з сучасних, передових музичних установ в Західній Європі. Композитор сам наводить думку одного професора Женевської консерваторії, висловлену в 1907 році: «Імпульс, який дав Форє в Парижі, справляє враження сейсмічного зсуву і виводить всі європейські консерваторії зі стану заціпеніння» [247, с. 142].

Досвід і традиції вокальної культури, нові напрямки композиторської творчості спонукали до покращення виконавської майстерності, вимагали глибокого розуміння і відповідної інтерпретації змісту твору. Поступово відокремилися техніка голосоутворення (постановка голосу, навчання співу), манера та стиль виконання. Навколо вокального мистецтва формувалось особливе коло людей, які володіли професійно-музичною грамотністю (композитори, викладачі, виконавці та слухачі з певним рівнем вокально-мистецької культури).

Вже до середині ХІХ ст. у вокальному мистецтві з'являється зіркова плеяда співаків романтичного напрямку (Адольф Нуррі, Марія Малібран, Марія Корнелія Фалькон, Полина Віардо, Дорус Грасс, Лора Синтія (Даморо)). Вперше теоретично обґрунтовано прийоми академічного співу (а також верхнього регістру чоловічих голосів) в науковій праці Ж.-Л. Дюпре («Мистецтво співу», 1845), яке увійшло в історію виконавства як реформа вокального мистецтва у французькій культурі.

Яскрава національна складова притаманна й французькій столиці. Особливістю столиці є її інтернаціональне мистецтво. Незважаючи на те, що Париж приймає велику кількість музикантів з усього світу, все французьке – цікаво, модно, стильно, французька мова домінує. Цьому також сприяє високий виконавський рівень французьких співаків (В. Валден Г. Бак'є, П. Бернак, Г. Горр, Д. Дюваль, Л. Екалаїс, Ж. Жироду, М. Журне, Р. Креспен, А. Ланс, тощо), а також творчість композиторів Європи (Б. Барток, Е. Вілла-Лобос, А. Казелла, З. Кодаї, Р. Маліп'єро, І. Стравінський, М. де Фалья, К. Шимановський тощо).

Вивчення французької вокальної культури тісно пов'язано із виконавцями, а двадцяте століття виводить на провідні позиції

найвидатніших французьких диригентів: С. Бодо, П. Булез, Ш. Брюк, А. Клюїтенс, І. Маркович, Ж. Мартінон, П. Монте, Ш. Мюнш, П. Паре, Л. Форестьє, К. Шевільяр). Зміцнила свої позиції на світовому рівні французька фортепіанна школа (М. Ааз, М. Брюшольєрі, Л. Дьємер, Р. Казадезюс, А. Корто, М. Лонг, І. Нат, Ж. Б. Пом'є, С. Франсуа), яка забезпечувала і супровід вокальних виконавців. Творчість видатних солістів-інструменталістів (скрипалів – Ж. Неве Ж. Тібо, З. Франческатті; віолончелістів – П. Тортельє, П. Фурньє; органістів – Ш. Відор, М. Дюпре, М. Дюруфле, Ш. Турнсмір) також репрезентувала здобутки майстрів-вокалістів та твори видатних композиторів.

Окремою складовою концертної діяльності у французькій культурі завойовують шансоньє: Ж. Брассенс, Ж. Беко А. Брюан, М. Матьє, Містангет, Е. Піаф, С. Реджані, Ш. Трене, М. Шевальє та інші. Завдяки їхній діяльності розквітає французька вокальна культура, виконавці якої з ХІХ ст. працювали в різних національних вокальних традиціях, стилях і жанрах.

У першій половині ХХ ст. формувалося неоднорідне вокальне середовище, на тлі якого вокальна культура стала яскравим феноменом. Але в той же час у ХХ ст. вокальна культура Франції, як і інших європейських країн презентувала зразки «популярної» та елітарної із вимогами академічного і неакадемічного виконавства. У науковому доробку українських і зарубіжних дослідників виробляються як узагальнюючі, так і жанрово-естетично диференційовані підходи до неї та її оцінки, розглядаються питання, пов'язані з вивченням складових музичного мистецтва цього часу (А. Гозенпуд, Т. Гнатів, Б. Гнидь, М. Друскін, Т. Жарких, Г. Філенко тощо), певних знакових рис культурного розвитку.

У дослідженні історії французької культури і вокального мистецтва видатний український оперний співак Богдан Гнидь так висвітлює проблеми першої половини ХХ ст.: «Вокальне мистецтво характеризується різноплановістю: одні композитори сповідували естетику Р. Вагнера і Р. Штрауса, захоплювалися їхнім трактуванням природи голосу як інструмента, що є головним у співзвучності оркестру, інші – намагалися повернути традиції Ж. Рамо, тобто брали за основу мелодійність, треті пішли за ліричністю опери Ш. Гуно...» [58, с. 119].

Послідовники Венсана д'Енді, що розвивали ідеї Р. Вагнера, заглиблювалися у дослідження старовинної французької музики: світської і церковної, вивчали нові форми в яких можливе використання народних ладів. У дослідженнях присвячених вокальній музиці рубежу століть, неодноразово підкреслюється ідея її своєрідності, що продиктовано впливом суто національних жанрів на професійну музику (Л. Кокарева, Ю. Кон, Г. Філенко, С. Уланова).

Проблематика дослідження вокальної культури і мистецтва Франції ХХ ст. тісно пов'язана з співіснуванням багатьох напрямків, суперечливих художніх тенденцій, іноді взаємовиключних, що з'явилися в період мистецького авангардизму і постмодернізму. Історичний контекст та загально-естетичні питання вивчалися у працях науковців (Б. Асаф'єв, Т. Гнатів, М. Друскін, В. Жаркова, В. Конен, Г. Філенко).

Творчість композиторів К. Дебюсі, А. Дюпарка, М. Равеля, Е. Саті, Ф. Пуленка, Г. Форе стала підґрунтям для розквіту і світового визнання французької камерно-вокальної музики. Париж став культурним центром Європи, французька музика отримала провідне положення, вокальна лірика здобула особливу популярність. Камерно-вокальний спів знайшов своїх поцінувачів серед слухачів і інтерпретаторів нового типу.

Попереднє століття не надавало перспектив широкій артистичній діяльності співакам, не пов'язаним з оперним співом, тому їх практично не існувало. Поодинокі виключення були, але вони лише підтверджують загальне правило. Розквіт французького камерно-вокального виконавства припадає на 1920–30-ті роки ХХ ст., коли свою майстерність демонстрували такі видатні камерні співаки як Жан Батторі, Клер Круазе, Шарль Пансера, П'єр Бернар та інші.

Відкриття постійно діючих оперних театрів, концертних асоціацій і організацій, що отримали світову славу привертають увагу кращих європейських виконавців. Нові оркестри, міжнародні конкурси, концерти і фестивалі, паризька консерваторія і Schola Cantorum створюють умови, завдяки яким виникають різні композиторські групи. Вони не схожі між собою, і культивують різні жанри, стилі, і відповідні до них ідейно-естетичні позиції, що досліджені французькими науковцями (З. Дюменіль, Ж. Комбарье, П. Ландормі), проблеми музичного стилю, жанру, композиції та драматургії цього часу

висвітлено в працях радянських й українських дослідників (Л. Мазель, Є. Назайкінський, Ю. Холопов, В. Холопова, Ю. Чекан, С. Шип, Б. Ярустовський).

Методологічним підґрунтям вивчення французької вокальної культури стала національна педагогіка, яка зазнала істотних змін відповідно до вимог виконавства нової камерно-вокальної музики. Перші праці з вокальної методології вже не відповідали вимогам часу (М. Басілли «Коментарі до мистецтва співу», або М. Bacilly «Les commentaires sur l'art de chant», 1668) науковий підхід до проблеми виховання співака Ж.-Б. Берара («Мистецтво співу», 1755), потребували переосмислення і подальшої розробки. Найважливішим кроком стає прагнення до наукового *обґрунтування* процесу голосоутворення і професійного навчання.

Відомий викладач Рауль Дюгамель розмірковував про вокальну культуру ХХ ст., яка потребувала виконавців нового типу, насамперед, для передачі психологізму творів. Тут важливими стають якості й забарвлення тембру. Крім того, вагомим значення при виконавстві набуває акторський досвід. З приводу цього українська дослідниця В. Антонюк написала: «На думку Р. Дюгамеля, існуюча методика виховання співака, що зведена до фізіологічного методу безнадійно застаріла. Музика ХХ ст. вимагає передусім, багатства тембрів. «Оперний звук» непридатний для виконання творів композиторів ХХ ст.» [9, с. 9].

Видатний викладач Мануель Гарсія-молодший розробив вокальну методику. Нею користувалися німецький викладач Ю. Штокгаузен, представники російського вокального мистецтва (А. Додонов, Г. Ніссен-Саломан, італійський співак К. Еверарді, що викладав оперний спів у Києві). Викладач Р. Фюжер акцентує увагу на міміці і відповідної забарвленості звуку, що відповідають психологічному стану (здивування, радість, туга). Єдиної методики, якої дотримувалися б всі викладачі співу, немає. Однак, зберігаючи особливості індивідуального почерку, всі викладачі прагнули досягти якісного звуку, однорідності звучання на всьому діапазоні, техніки рухливості у сопрано, компактності звучання низьких голосів, багатства динаміки і різноманітності тембрів. Виконавське мистецтво знаходиться у неперервному русі (Ч. Берні, В. Конен), в процесі пошуку нових засобів і форм виразності.

Наслідком трансформацій вокальної школи є нове трактування функції акторського амплуа, яке набуває рис універсальності. Відповідно до цього, новим є аспект бачення амплуа співака – крізь призму поняття «синтез мистецтв». «Синтетичний» співак повинен володіти всім спектром виконавських навичок. На високому професійному рівні він мусить: співати, танцювати, займатися музикуванням, говорити і рухатися як актор.

У зв'язку з цим, виникає потреба саме у вихованні нового покоління співаків-акторів, які б могли успішно працювати в різних стилях і жанрах музичного мистецтва (від камерних жанрів до великої опери). Завданням для виконавця стає відтворення художнього образу, посилення його психологічної складової за рахунок засобів синтезу мистецтв. Саме ці особливості має враховувати у виконавському процесі співак-актор: пластичність мовних інтонацій, виразність образів, діалогічність і антитетичність висловлювання («антитеза», від гр. ἀντίθεσις – протиставлення). Тобто, виконавство, як прийом стилістичної фігури де є: «особливо підкреслене протиставлення протилежних життєвих явищ, понять, почуттів, думок, людських характерів» [113, с. 28].

Жодна з культур не існувала, і не може існувати ізольовано. Ізоляція завжди сприяє регресу. Тому чимало уваги було приділено спрямуванню до загальнолюдських цінностей і досягнень світової культури. Французька вокальна культура відкликається на вплив музики народів східної Азії, Африки та Латинської Америки, надзвичайно популярна іспанська музика (особливо регіону Андалусії). Розвиток комунікацій: поява звукозапису, радіо і телебачення, кіномистецтва сприяють обміну досвідом. Відбуваються глобалізаційні процеси культурного простору.

Окремі композитори використовують інтонаційну природу неєвропейських музичних культур у своїх творах (К. Дебюссі, Ф. Пуленк, М. Равель, А. Руссель тощо), що написані в традиційних європейських жанрах. В ряді випадків взаємодія французьких та неєвропейських жанрів призводить до появи нових музичних напрямків (азійський мелос; мистецтво джазу, на основі негритянського фольклору; твори в формі іспанських танців: фламенко, болеро; або італійських: тарантела, павана, бергамаска, гальярда тощо). Все більше

відособлюються індивідуальні композиторські стилі (Л. Акопян [5], Б. Асаф'єв [17], М. Друскін [62], Р. Куницька [113]).

Французька культура акумулювала кращі здобутки західноєвропейської класики. Методика діалогу культур ставить за мету навчити жити в умовах, де кожна культура становить певну форму мислення, епоху, погляди й певну мораль. Французька музична культура демонструє незвичні поєднання стильових манер, асиміляцію позанаціональних елементів музики. Відбувається своєрідний «процес дифузії, взаємопроникнення різних стильових рис: імпресіонізму (Г. Форе, К. Дебюссі, М. Равель), неокласицизму (М. Равель, П. Дюк), традицій «Schola cantorum» (П. де Бонвіль, П. Відаль, А. Дюпарк, А. де Кастільон, С. Руссо, А. Руссель, Е. Шоссон), постромантизму (Ф. Шмітт)» [6, с. 108]. Значну увагу приділяють композитори дослідженню музичного фольклору та його інтеграції в академічну творчість. Розповсюдження звукозапису та кіно надало можливість створення нових синтетичних об'єднань різних видів мистецтв на основі музичного. Ця тема висвітлена в монографії І. Йоффе [76].

З новою поезією епохи модернізму у вокальній музиці з'являються нові образи. Поезія насичена яскравою, невідомою для ХІХ ст. метафоричністю (грец. μεταφορά — «перенесення») в поетичних творах (Г. Аполлінер, П. Елюар) будовою теми за віддаленими, предметними чи культурними асоціаціями (Л. Арагон, П. Валері); доречним алогізмом думок та описів, що художньо обґрунтовані (А. Бретон, Р. Деснос). Процес становлення й розвитку національного характеру в умовах національної культури розглядається вченими (Ю. Лотман, В. Іванов, Б. Успенський, В. Топоров та ін.). Визначальні позиції завойовують жанри «верлібр» і «тонічний вірш» (грець. tonos — наголос). У твори всіх родів літератури проникають символи і міфи (вірші і п'єси Ж. Кокто), все це стає надбанням вокальної культури і торкається образу особистості як об'єкта відтворення, тобто — *музичного портретування*.

Вокальна культура на початку ХХ ст. розкривається у різноманітних, несподіваних зіставленнях. На зміну образу «людини-борця» приходять пересічна людина, а також, образ митця, творчої особистості, який все частіше має риси звичайної людини. У модернізмі фіксується народження «масової» людини, людини з натовпу. Це пов'язано із трагізмом ситуації, епохою масових рухів, тоталітарних

режимів і світових воєн. Змінюється тематика і образний дух вокальних творів. Це стосується й французької вокальної культури, коли митці різних видів мистецтва у своїй творчості привертають увагу до: внутрішнього світу особистості, самоцінності людини в мистецтві, творчої інтуїції. Стає більш вагомим розуміння літератури як найвищого знання. Література досліджує глибини існування особистості. На допомогу синтезу мистецтв приходять метамова, символіка, міфотворчість. Нові ідеї втілюються в синтезі мистецтв, синтезі жанрів у єдиному образно-символічному задумі.

Розвиток французької вокальної культури пов'язаний із модернізмом, який був одним із яскравих художніх явищ (О. Дурандіна, Ю. Кремльов, Ю. Холопов, В. Холопова, Р. Куніцька, О. Стрігіна). Він мав колосальний вплив на всю культуру, мистецтво і виконавство. Модернове мистецтво вирізняється колоритністю гармоній, «декором» фактури, багатою поліфонізацією, плинністю, безперервністю форми, іноді з тенденцією до мініатюрності, «мозаїчності», завжди насичена мотивами-символами.

Французька вокальна культура ХХ ст. за змістом була близька «модернізму». При чому це стосується значення «модернізму» як нового, сучасного мистецтва. Недарма термін вперше був вжитим у збірці віршів французького поета Шарля Бодлера «Квіти зла» (1857). Поет сам пояснив концепцію збірки: «Цей світ покритий настільки товстим шаром вульгарності, що презирство до нього з сторони кожної розумної людини неминуче приймає силу пристрасті ...» [31].

Вокальна культура Франції початку ХХ ст. відрізняється активізацією пошуку нових стилів та нових прийомів мистецької інтерпретації. В мистецтві отримує життя імпресіонізм, що має на меті передати всі тонкощі й складнощі відчуттів за допомогою різного звучання. Митці, зокрема композитори, намагались ретельно підкреслити вишукану чарівність фонетики національної мови, передати природність її звучання в своїх камерно-вокальних творах. Сила звуку, його округлість і політ поступаються красі тембру, пластичності, нюансуванню, глибинам смислу слова, що залежить від чіткої артикуляції.

Через всю музичну творчість цього часу проходить тема важливих змін. Імпресіонізм і поетичний символізм створювали свій «ідеальний світ». Новий зміст потребував нових музичних форм утілення, а тому

логічним є поява таких модерністських стилів як експресіонізм і авангардизм, в які засвоюють прийоми співу елементів джазу, тобто, нова естетика, новий образ світосприйняття. Утворюється «діалог» різних художніх культур, органічне злиття європейських, африканських та американських традицій.

Тенденції модернізму яскраво втілилися в двох «хвилях» французького авангарду, що в перекладі саме з французької означало «передовий загін». Перша хвиля авангарду (10-30-ті р.), стала викликом вічним критеріям прекрасного. З'явилися нові, передові форми, прийоми і засоби виразності, що радикально відрізнялися від традиційних, загальноприйнятих в мистецтві законів. Французькі митці, серед яких були й композитори, долучилися до радикальних модерністських течій. Це дало змогу новим засобам виразності у напрямках художньої культури відобразити гіпертрофовані, перекручені форми життя.

Композитори П. Булез, Е. Варез, О. Мессіан, Д. Лігеті у своїй творчості передавали теми бунтарства у «драмах абсурду», «потоці свідомості». Звичайно, що це стосувалося й літератури, живопису тощо.

Французька вокальна культура початку ХХ ст. (1910 – 1920) була пов'язана з експериментами. Це торкнулося області музичної мови, ставлення до використання тональностей, пошуків нових прийомів виразності. На початку ХХ ст. митці звертають увагу на різні ефекти. Приміром, до музичного мистецтва залучаються шумові звуки, прийоми кіномистецтва. Група передових французьких кінематографістів «Авангард» (Л. Деллюк, Ж. Ентгейн, М. Ерб'є, Ф. Дюлак) займає провідне місце у сфері кінематографу. Такі новації були необхідні для озвучення фільмів. В кіно приходять режисери реалістичного напрямку (А. Ганс, Ж. Ренуар, Р. Клер, Ж. Фейдер). Тому автори пишуть фонову музику та партитури звуків. Психологічні образи також потребують іншого музичного втілення. Глибина характерів, поетичне відтворення життя, проблеми «середнього класу» поглиблюють демократичні тенденції.

На французьку вокальну культуру і мистецтво здійснило вплив кіномистецтво. Приміром, у світі стають популярними кіно-комедії за участю М. Ліндера (1910 р.), авантюрні серії Л. Фейяда, в 30-х роках фільми: «Під дахами Парижа» (режисер Р. Клер, композитор Ерік Саті), «Життя належить нам» (режисер Ж. Ренуар). В 1948 р. розвиток техніки звукозапису відкриває новий напрямок — «конкретну музику»

(фр. «musique concrete»). Французький інженер-акустик П. Шеффер за допомогою звукозапису і акустичних прийомів змішував музику і природні шуми.

Політична пісня стає популярним символом Франції. Митці, серед яких музиканти і співаки, співпрацюють з Народним фронтом і підтримують його (А. Руссель, Ш. Кеклен тощо). На цей період припадає розквіт творчості (Б. Бродевіль, К. Дельвенкур, Ж. Ібер, Ж. Міро, Ж. Рів'є), інших композиторів групи «Молода Франція», що прагнула створювати зрозумілу, гуманістичну музику. Це відповідало основним культурним засадам.

У ХХ ст. відбулась зміна системи музичних жанрів, що позначилося на розвитку вокальної культури. Вплив вокальних творів (Л. Бурго-Дюкудре, К. Дебюссі, А. Дюпарк, Е. Лало, Ж. Масне, К. Сен-Санс, Е. Шоссон, Г. Форе) на інші жанри музичної творчості – камерно-інструментальний ансамбль, ораторіальні і симфонічні твори, на театральні жанри був величезним.

Двадцяте століття увійшло в історію культури як століття експерименту, різноманітних декларацій, маніфестів і шкіл, які посягали на вікові традиції й непорушні канони. Вокальна культура Франції розвивається стрімко, отримує небувалу популярність: кінофільми, платівки з записами улюблених виконавців, радіо, відкриваються нові школи і консерваторії, з'являються музичні газети і журнали, музичні видавництва. Велику роль у пропаганді академічної музики відіграла просвітницька діяльність самих композиторів.

На передові позиції виходять інструментальні жанри, а в музичному театрі – балет. Але і він розвивається на ґрунті симфонізації музичних форм і французької дансанти (фр. dansant — танцювальний), верховенства танцю, з'являється термін «балетний симфонізм». В балетну музику композитори все частіше вплітають *вокальні партії*, тобто використовують людський голос як *інструмент* оркестру, для створення особливої голосової пластики руху. Особливості симфонізації танцювальних форм, співвіднесення професійної майстерності із спрощенням і доступністю, досліджено в працях науковців (Ю. Бахрушин, Л. Блок, В. Гаєвський, О. Зінич, О. Касьянова, В. Красовська, Ю. Слонімський, Ю. Станішевський).

Зростання інтересу до діалогу складових в синтетичних видах мистецтва стає характерною тенденцією французької вокальної

культури ХХ ст. У цей період, як ніколи раніше, активізувалися процеси *інтермедіальності*, що близьки за значенням синтезу мистецтв (від грець. *synthesis* – з'єднання, складання), філософське поняття як «з'єднання різних елементів, сторін предмета в єдине ціле (систему)» [178, с. 583]. Синтез або інтермедіальність дає абсолютно нове утворення «нове знання», оскільки «об'єднання елементів в нову систему може привести до нової якості <...>, комбінування навіть старих компонентів, але в інших зв'язках і відносинах може призводити до появи нових смислів» [178, с. 508].

Інтермедіальність стосується й нового розуміння французької оперної вистави. Традиції опери як вистави втрачають свої позиції, виникають театралізовані музичні проекти «умовного» театру, з новими правилами гри і прийомами співу.

Безумовно, синтетичні форми в музичній культурі Франції, що виникли на початку ХХ ст., мали вплив на подальший розвиток вокальної культури загалом. Вплив театру проявився як у процесі створення музики, (завдяки драматургії твору), так і під час його інтерпретації. Важливим проявом цієї тенденції є приклади включення до камерно-вокальних творів візуальної складової для більш змістовного втілення концепції твору (Наприклад, вокальний цикл «Робота Художника» Ф. Пуленка, викликає більше асоціацій не лише з картинами художників авангарду, скоріше із змістом творчості і характером митців, ніж поетична збірка П. Елюара з ілюстраціями тих самих художників).

Важливою рисою цього часу є прагнення композиторів, у використанні таких музичних засобів, які можуть полегшити сприйняття слухачем композиторської ідеї, втіленої у вокальному творі, для діалогу з слухачем на рівні дружньої бесіди. Тож, інтермедіальність як взаємозв'язок мистецтв та взаємовплив приводять до перетікання музичних ідей у твори художні, або технік художнього мистецтва в музику.

Дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтв стає більш цілеспрямованим на межі ХІХ-ХХ ст. У 1965 р. для позначення синтезу мистецтв і участь в цьому медіа, Дік Хіггінс, представник течії «Флюксус», вжив термін «інтермедіальність», який ще в 1812 р., ввів англійський поет і літературний критик, філософ Самюель Тейлор Колрідж (нарративні функції алегорії). Він зробив висновки, що

нарративна алегорія, відрізняючись як реальність від символу, є посередником (intermedium) між людиною та персоніфікацією. Спонтанне утворення нових форм синтезу мистецтв ХХ ст. спровокувало створення нової термінології, двох парадигм: перша, утворюються за допомогою слова «інтер» (префікс, який означає перебування «між», «поміж») тобто внутрішні зв'язки (інтерсеміотичність, інтердискурсивність, інтермедіальність), механізми взаємодії і взаємовпливу; друга, що говорить про вихід за рамки будь чого, утворюється з приставкою «транс» — трансмедійність, що розуміється як сукупність утворення нових технологічних методів в мистецтві, або як форма перекладу художніх текстів в інші медіаформи.

Тема цієї праці більшою мірою торкається витоків інтермедіальності в умовах взаємодії з французьким поетичним символізмом. Інтермедіальна оповідь (нарратив) а також елементи екфрази дозволяють досягти широкої аудиторії і створює безліч взаємодій мистецтв між собою.

Розуміння інтермедіальних зв'язків важливо для глибокого розуміння світового творчого процесу. Витоки інтермедіальності йдуть з історії древніх культур (Єгипет, Палестина, Міжріччя). Для Європейської культури це мистецтва античності (давньогрецьке, римське), яке стало підґрунтям творчості митців Середньовіччя, Відродження, класицизму, постмодернізму. Інтертекстуальні зв'язки виражаються найчастіше інтермедіальною цитатністю: (література — музика, література — живопис, література — скульптура тощо).

У ХХ ст. завдяки дослідженням М. Бахтіна («діалогічність тексту»), інтертекстуальності Ю. Кристєвої і Ж. Дерріда, термін «інтермедіальність» («трансмедіальність») було засвоєно термінологічною системою філології, філософії і мистецтвознавства.

Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася в контексті компаративістики в 1950—1960-і рр. (О. Вальцель «Взаємовисвітлення мистецтв», 1917 р, на основі концепції Г. Вельфліна, ідеї спільності літератури і живопису; монографія К. С. Браун «Музика і література. Порівняння мистецтв», 1948). Н. Тішуніна в статті («Методологія інтермедіального аналізу в світлі міждисциплінарних досліджень», 2001) пропонує кілька визначень. У вузькому сенсі інтермедіальність — це особливий тип

внутрітекстових взаємозв'язків в словесному творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. В широкому — це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури. І більш розлоге визначення інтермедіальності — це: «специфічна форма діалогу культур, що здійснюється за допомогою взаємодії художніх образів або стилістичних прийомів, що мають для кожної конкретної епохи знаковий характер».

Лише у 1983 р. О. Хансен-Льове у монографії «Інтермедіальність у модернізмі» (2006 р.), закріпив визначення терміну. Інтермедіальність, або «*Intermedialität*» (нім.) – є перекладом однієї мови мистецтва на іншу в рамках культури, або ж поєднанням між різними елементами мистецтва у мономедійному (література, живопис тощо) чи мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті («*Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*», 1983).

У наукових працях найчастіше інтермедіальність пов'язується із синтезом мистецтв (О. Астаф'єв, Ю. Борєв, А. Волков, М. Ігнатенко, Ю. Лотман та інші).

Для французької вокальної культури нами виділено різні типи інтермедіальності: конвенціональний (театральність літератури, музичність живопису, зображальність, пластичність музики, тобто медіальна гетероморфність), нормативний (один сюжет розробляється різними медіа) і референціальний (ексфразис). Їх об'єднує комунікація між засобами виразності різних видів мистецтв. Відмінності літератури та музики як знакових систем залучає у поле зору інтермедіальності наратив. Наратив розглянуто як трансмедіальну чи інтермедіальну когнітивну схему у творах. Саме завдяки наративу, що складає символічний сюжет, за яким і класифікується дійсність, здійснюється її розуміння.

Художній твір має різні тексти. Приміром, вокальний твір має два тексти: поетичний і музичний. Це інтертекст як завершене і цільне повідомлення, що утворюється вербальними (лінгвістичними) і невербальними (музичними) знаками. Інтертекст організований відповідно задуму автора. Тобто в художньому творі, зокрема музичному, від самого початку міститься ідея інтертекстуальності, яка стає невід'ємною характеристикою семіотичного простору.

На прикладі творчості німецько-швейцарського художника і музиканта, скрипаля Пауля Клеє (1879–1940) можна простежити інтермедіальну когнітивну схему у творах. Його особистість стала прототипом одного із «музичних портретів» Ф. Пуленка в циклі «Робота художника». П. Клеє переніс із музичного мистецтва до живопису принцип розробки матеріалу у процесі компонування твору. Крім того, і зараз застосовуються музичні методи живопису П. Клеє, конкретні приклади інтерпретації (візуальної реалізації) поліфонічних методів в образотворчому мистецтві і трансформації принципів розвитку музичної тканини в візуальному зображенні. А також, методи варіювання матеріалу, подання одного й того ж об'єкта у множинності та мінливості.

Тому «музичний портрет» як форма французької вокальної культури, може бути розглянутим як повноцінний семіотичний простір, з універсальною текстовою категорією інтертекстуальності наряду 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 алузії, автотекстуальні відношення і трансмедіальні зв'язки відповідно закріплюють цілісність загальної картини твору конкретного композитора і його стилю.

Крім інтермедіальності використовується поняття близьке за змістом «трансмедіальність» як специфічна форма діалогу культур і світогляд. Трансмедіальність є взаємодією художніх знаків різних видів мистецтва, що віддзеркалює діалогічність і синкретизм художньої культури і творчості. Трансмедіальність не є історичною категорією, що виявляється більш ніж в одному середовищі. Наприклад, принцип варіації або категорія наративності, може бути застосовна не тільки до вербального тексту (це може бути опера, балет або візуальні мистецтва). Ще одним аспектом трансмедіальності є спільність історичних напрямків в конкретні періоди, що проявляється в різних сферах формальним підходом — сенсуальність (від фр. *sensualisme*, лат. *sensus* — «сприйняття, почуття, відчуття»), патетична експресивність в драмі, художній творчості, опері або інструментальній музиці.

Категорія трансмедіальності може існувати на рівні змісту (теми, архетипи, конфлікти виражені: у вербальному тексті, візуальному мистецтві, опері, в класичній сонатній формі). Іншим варіантом інтермедіальної транспозиції є випадки, коли аспекти змісту або форми проявляються в творах іншого середовища, але походження їх очевидно.

Наприклад, екранізація літературного твору або перенесення в драматичний твір, або в якості лібрето – в оперу. Роман Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» (1890) у драматичних виставах різних театрів чи його екранізація (2009). Поява опери «Сіндром Доріана» Кармели Цепколенко (Київ, 2018) та опери «Портрет Доріана Грея» інших авторів в Англії, Данії, Росії. Відомий твір хоррор-мюзікл В. Баскіна на сюжет роману Оскара Уайльда. Сучасний британський письменник Вілл Селф запропонував в своєму романі «Доріан» («Dorian», 1992) напівпародійну версію історії Доріана Грея, в якій час дії перенесено у 80-ті рр. ХХ ст. Існує, також, медичний термін хвороби «синдром Доріана Грея» як культу молодості, це страх перед фізичним зів'язанням і старінням. Цей перелік можна продовжувати, оскільки тема Доріана Грея отримала безліч різних втілень. Таким чином, інтермедіальна транспозиція, як і трансмедіальна категорія, відповідають міжмистецьким зв'язкам, обидва варіанти важливі для загальних порівняльних досліджень художніх, зокрема музичних творів.

Разом з В. Кандинським та іншими відомими митцями того періоду П. Клеє на запрошення архітектора В. Гропіуса працював над твором, що уособлює синтез мистецтв (нім. «*Einheit Kunst-Werk*» – витвір мистецтва) у створеному ним Баухаузі. На думку митців, архітектура мала домінувати над іншими видами мистецтва. Тут простежується аналогія з вагнерівською ідеєю (нім. «*Gesamtkunstwerk*» – всеосяжний) універсального мистецького об'єкта, що мав надихнути композитора на написання ідеального твору, який завдяки своїй силі впливу на глядачів міг би змінити соціальний світоустрій.

Отже, методологічним підґрунтям дослідження французької вокальної культури ХХ ст. можна вважати праці з теорії та історії культури. Теоретичне осмислення трансформації жанрової системи музичних жанрів з усвідомленням «співу» як феномена, тісно пов'язаного з буттям людини.

Праці А. Бергсона, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера, Ф. Ніцше, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера сприяють розумінню сутності та ролі людського голосу, який є основою мови, поезії та розмаїття символічних систем. Інтермедіальність може бути використана як взаємодія художніх знаків різних видів мистецтва, що віддзеркалює діалогічність і синкретизм художньої культури і творчості.

1.2. Сутність портрета та його специфіка в різних видах мистецтва

Для визначення взаємодій розвитку французької вокальної культури і «музичного портрета» як художньої форми французької вокальної культури стало необхідним звернення до історії портретного жанру. У сучасній світовій культурі портретний жанр займає особливе місце. Портрет демонструє прийняті в суспільстві уявлення про особистість. Завжди портрет був значущим в образотворчому, літературному, музичному мистецтві. У філології «портрет» є свідченням багатомірності явища. Портретування як культурний феномен дозволяє адекватно визначити його цілісність в культурі і мистецтві.

Французька вокальна культура ХХ ст. демонструвала гнучкість у ставленні до портретного жанру. *Цей жанр адаптував елементи інших видів мистецтва в різноманітні форми.* Портрет пристосовував різні види мистецтва для реалізації головної ідеї творів. Сучасні дослідження портрета в різних видах мистецтва здійснено в роботах (М. Андронікова [7], В. Барахов [26], Б. Галанов [54], Л. Зінгер [74], Л. Казанцева [82], Лі Юньцзе [117], Ю. Лотман [130], А. Ляшко [131], Я. Тугендхольд [197], М. Шталько [224]). У цих роботах обґрунтовано портрет як загально-естетичну категорію або окремий елемент тексту, що йде від філософського осмислення до психологічно-естетичного процесу пізнання людини.

Першим спробам створення художнього портрета за підрахунком вчених двадцять сім тисяч років. Цікаво, що один з таких портретів виявлено саме у Франції, в печері Вільоннер (фр. Vilhonneur). Портрет зроблено крейдою, але не зважаючи на тривалість його існування збереглися обриси: очі, ніс, рот. Недарма існує думка, що портрет є найдавнішим жанром мистецтва із зображенням людини. Зображення

людини було провідним. Крім того, часто використовувалися символи і знаки у відображенні портретів.

Французька вокальна культура, як складова загальноєвропейської культури, віддзеркалює процеси розвитку портретного жанру. Як і в інших країнах, на *художню форму* портрета впливало багато факторів, приміром, естетичні смаки часу. Згадуючи творчість Деметрія з Алопеки, Лісиппа (кінець V ст. до н. е.), коли портрет тяжів до драматизації образів, дивуємось тому, що знамениті фаюмські портрети того часу завдяки техніці виконання і сьогодні справляють враження сучасного портрета. Давньоримський портрет відзначений психологічною достовірністю характеристик, тонкою передачею індивідуальних рис моделі. В Греції в античного періоду створювалися ідеалізовані скульптурні портрети поетів, філософів, громадських діячів. Всесвітньо відомим є портрет-фреска «Парижанки» з Кносського палацу XVI ст. до н. е. – античних часів (один з цілої колекції жіночих портретів о. Крит). Молода жінка зображена в профіль, в традиціях мистецтва того часу. В епоху Ренесансу з'являються цикли фрескового розпису. На зображеннях були відомі люди, *uomini illustri* (лат. «знамениті мужі»), що в подальшому стало розповсюдженим явищем. Цікавим є факт зображення музикантів на стінописах Давнього Єгипту поруч з першими письменами.

Це підтверджує давній тісний зв'язок образотворчого мистецтва і музики. Певним чином можна провести паралелі із французькою вокальною культурою XX ст. із її різноманітністю та схильністю до емоційності та синтезу мистецтв.

У французькій вокальній культурі портрет більш за все передає емоційний стан людини. І це не випадково. Оскільки портрет був одним з перших світських жанрів готичного мистецтва. Склалася передумова для розквіту цього жанру в епоху Відродження тому, що готичні митці приділяли багато уваги до виразності деталей та зображенні людського обличчя і фігури. В них було втілено своєрідність особистості того часу, що відповідало філософії номіналізму як єдиної достовірно існуючої реальності (від лат. *nomen* – «ім'я»).

Передача чи імітування людської психології характерно для французької (фр. Villard de Honnecourt 1195–1266) для зображення людських істот обрав відповідне французьке слово «*counterfeit*» (або лат. *contrafacere* – «імітувати»). В той же час розвивається автопортрет

як «дзеркало душі», що був візуальним діалогом митця й споглядача та розкривав творче й сокровенне «Я» художника. Першим, хто запропонував використовувати термін «портрет» виключно для зображення був Андре Фалібьєн (1611–1695).

В цей же час літературний аналог терміну «портрет» було сформульовано у творчості французьких літераторів (Ж. Лабрюйєр, Ф. Ларошфуко). Сучасне значення терміну «портрет» з'явилося в епоху Ренесансу і походить від французького слова «portrait», що означає передавати те, що бачиш.

Першою спробою інструментальних «музичних портретів» відзначені XVII–XVIII ст. і пов'язано із творчістю англійських (У. Берд, Дж. Булл, Дж. Мандей, Дж. Фарнабі) та французьких клавесиністів (К. Дакен, Ф. Куперен, Ж. Рамо). У музиці використання назви «портрет» є метафоричним. Це стосується музики, в якій програма не зазначена в назві чи літературному оформленні.

Для «музичного портрета» важливим є синтез музики і слова, драматичного мистецтва та зорових асоціацій, які значно розширюють його можливості, дозволяють уявити людину (Л. Казанцева), «характерність зовнішнього вигляду (жестів, манери рухатися, тембру голосу), індивідуальність внутрішнього світу, соціальних, національних, історичних ознак» [82]. Тобто виявляє інтермедіальність яка формує нові значення. Феномен «інтермедіальності» стає практичним гібридом, характерним для авангардного мистецтва.

Така інтермедіальність в «музичному портреті» посилюється впливом образотворчого мистецтва, що призводить до виникнення портретних різновидів: «музична картина», «симфонічна картина», «музичний автопортрет», «музична замальовка», з'являються й інші – «музичний натюрморт», «колаж», «фреска». В принципах візуалізації емоцій в «музичних портретах» діють закономірності, в цілому загальні для різних видів мистецтва на різних історичних етапах.

У першій половині XVII ст. в образотворчому зображенні людини та його емоційних переживань література і музика беруть із прийомів живопису та скульптури. У другій половині XVII–XVIII ст. емоційний зміст образів набуває специфічної форми вираження, емоції більше абстраговані від суб'єкта. Так, почуття людини – загальні почуття, незмінні і абсолютні. Кінець XVIII ст. приносить усвідомлення особистості, поступове набуття і розуміння людиною власних почуттів.

Якщо в образотворчому мистецтві портрет сформувався як жанр і досліджувався мистецтвознавцями в цій якості, то літературний портрет розглядався, скоріше, як структурний елемент тексту, або портрет-образ.

Перші літературні портрети-образи з'явилися на межі літератури і науки. Їх пов'язують з жанрами літературної критики або літератури часів Плутарха. Вагомий внесок до літературного портретного жанру зробив французький літературний критик, романіст і поет Сент-Бев (Sainte-Beuve Charles Augustin, 1804–1869). Він створив літературні портрети (П. Корнель, Н. Буало, Ж. Лафонтен, 1829), застосував біографічний метод портретування. Публіцистичні та белетризовані портрети зробив Андре Моруа, (його відносять як до біографів, так і до портретистів).

Головне призначення портретного жанру – зберегти образ (подобу) людини. Про походження жанру говорить етимологія слова «портрет» (від ст. фр. *peindre* – «зображати»), – подібність зображення до моделі яка досягається не тільки віддзеркаленням зовнішніх рис портретованого, а й заглибленням у його внутрішньо-емоційну та духовну сутність. Висвітлення характерних, індивідуальних і типових рис. Мистецтво фіксує історію людської свідомості, відображаючи його філософську і духовну атмосферу. У той же час ставлення митця до моделі, його власний світогляд, естетичне кредо, що знаходять втілення в його творчій манері або стилі, способі трактування портрета, надають портретному образу суб'єктивно-авторське рішення.

Проблема особистості і її духовного життя в історії культури займає провідне місце, але особливого значення набуває у ХХ ст. У цьому процесі мистецтву як одному з видів людської діяльності належить провідне місце, стверджує філософ і філолог Олексій Лосєв: «Мистецтво також володіє такими високими художніми образами, мета яких полягає не тільки в тому, щоб бути самодостатнім предметом безкорисливого задоволення, але і бути знаряддям орієнтації людини в безмежному морі дійсності» [125, с. 202]. Історія портрета, за висновками М. Андрєєва «єдиний і неподільний процес розвитку образу людини в мистецтві» [6, с. 5].

Одним із знаків-символів будь якої епохи є портрет. Рухливість жанрових меж портрета дозволяє в одному мистецькому творі поєднати елементи різних жанрів і видів мистецтв. Проблема самопізнання, що

має пряме відношення до проблем портретування, вперше поставлена давньогрецьким філософом Сократом, і отримала подальший розвиток в історії філософії в працях Платона і Аристотеля. В подальшому, термін «самопізнання» трансформувався у «самосвідомість», «рефлексію» та інші. Проблемі особистісної рефлексії приділено велику увагу науковців (Ф. Аквінський, Р. Декарт, Г. Лейбніц, І. Кант, І. Фіхте, Х. Ортега-і-Гассет тощо).

В дослідженнях цілісності образу людини (Г. Гегель, Й. Фіхте, Л. Фейєрбах, Ф. Шеллінг), підкреслюють єдність людської особистості, її значення. Родоначальник німецької класичної філософії І. Кант дослідив в самому широкому поданні людину як істоту, що мислить, насолоджується, відчуває «зовнішнє» і «внутрішнє» як в їх автономності, так і в здатності пізнання «внутрішнього» і «зовнішнього» [79, с. 349].

Портрет стає відображенням культури конкретної епохи, як підкреслював К. Г. Юнг: «способом стояння людини перед самим собою, його «уособленням», а також свідчить про ідентифікацію особистості: «<...> у світі лише є те обличчя, яким в даний час володіє сама людина» [214], що можна віднести і до такого складного явища як «музичний автопортрет».

Дослідження портретованої особистості і портрета, також, в праці М. Бахтіна («Автор і герой в естетичній діяльності» 1920-ті р.), представлений у трьох формах: просторової, часової і смислової: «...в акті споглядання зовнішність важлива не тільки своєю пластичною виразністю, але і як та, що «обіймає», що містить в собі завершальне «ціле душі» [25, с. 33-34].

Існуючий між наукою і мистецтвом принцип додатковості дає можливість розглянути жанр портрета як *особливу форму* знання, в якій виражаються філософські уявлення про особистість. Перш за все, жанр «портрета», як і будь які інші, має філософський контекст. Науковці різних напрямків, так чи інакше звертаються в своїх дослідженнях до проблем особистості.

На початку ХХ ст. виникає новий напрямок західної філософії – феноменологія, що пов'язана з іменем німецького філософа Едмунда Гуссерля (1859–1938), його дослідженнями досимволічної свідомості, або «суб'єктивного потоку». Е. Гуссерль стверджує, що реальність доступна людині лише через свідомість. Головною характеристикою є

її постійна направленість на будь які предмети. В культурологічному аналізі портрета важливим є запропоноване Гуссерлем поняття «інтенції». Спрямованість свідомості художника – «інтенція» (лат. «intention» – «намір, прагнення»), це можливість вибору певних рис при створенні портрета [103, с. 80]. Засновники феноменології (Е. Гуссерль, Ф. Brentano, М. Гайдеггер, Ж.-П. Мерло-Понті та ін.), нової науки про свідомість, обґрунтували перехід від ірраціоналізму до рефлексії, до дослідження розмаїття видів людського досвіду.

Вона допомагає розкрити багатозначність образу людини, увійти до її внутрішнього світу. Це також, особистісна підготовленість до сприйняття, яка демонструє яким чином формується реальність культури. Дає відповідь на питання як і чому портретування однієї людини у різних художників має абсолютно різні риси. Кожний митець обирає для себе різні акценти бачення особистості. Побачене і усвідомлене внутрішнім світом конкретної особистості стає організованим баченням – «інтенціональністю». Свідомість завжди направлена на що-небудь, тобто інтенціональна (спрямована): «первинна змістоутворююча спрямованість свідомості до світу, змістоформуєче відношення свідомості до предмета, предметна інтерпретація відчуття» [43, с. 113].

Головні філософські погляди Жан-Поля Сартра щодо портретування є яскравим прикладом інтенціональної природи свідомості і безпосередньо стосуються проблем мистецтвознавства. Він досліджує «портрет» і «портретний образ» в контексті культурологічної філософської та психологічної думки. Людська діяльність надає сенсу навколишньому світу, через акт свідомості і вибору «Я» особистість надає світу значення і цінності. Предмети — є лише знаками індивідуальних значень. Неоднозначність образу людини, багатомірність портрета обумовлюється особливостями людського сприйняття світу засобами мистецтва [188, с. 374].

Французький філософ Моріс Мерло-Понті розглядає проблеми художнього освоєння світу в якому людина – це цілісність, нероздільність тіла і душі. Для дослідження жанру «портрета» його ідеї мають велику цінність. Людина в роботах М. Мерло-Понті представлена в широкому колі зв'язків з реальністю, в якій тілесність виступає не тільки як можливість дізнатися і зрозуміти світ, але як можливість надавати йому значення і смислів [188, с. 253].

Німецький філософ Ганс-Георг Гадамер стверджує також, що будь який твір мистецтва стає значимим лише в тій культурі і епосі «де він з'явився, але в мислячому осередку з сучасним життям» [52, с. 178]. Це дає можливість дослідити «портрет» не тільки в його безпосередньому зв'язку з певною епохою, а й як твір мистецтва, який продовжує бути включеним в рух історії. Це означає, що портрет бере участь у виявленні нових смислів і нових уявлень про людину.

Проблеми портретування вирішує видатний філософ Михайло Бахтін. Він досліджує важливу для культурології тему, яка тісно стикається з питаннями що до портретування – «Я» і «Інший» («Автор і герой в естетичній діяльності» 20-ті р.) [25, с. 88]. Його висновки ведуть до розуміння того, що пізнання іншої людини, це перш за все діалог, запитання та відповіді на них.

Діалогічність портрета дає можливість «розкритися» особистості як портретованого, так і митця. Відсутність діалогу, наприклад в образотворчому мистецтві (у профільному портреті) – вказує на певні смисли. В автопортреті митець формулює в своїх особистих рисах концепцію творчої особистості, складає образ долі і ролі митця у часі, якому він належить. Тобто відтворює «міф творця» сучасної для нього епохи.

У ХХ ст. в європейському портреті проявилися складні і суперечливі тенденції мистецтва новітнього часу. В епоху модернізму виникають твори, позбавлені самої специфіки «портрета», що нарочито деформує або зовсім скасовує образ людини. Але на противагу цій тенденції йдуть інтенсивні пошуки нових засобів віддзеркалення складної духовної сутності сучасної людини, що відбилися в графіці К. Кольвіц (Німеччина), в пластиці Ш. Деспі (Франція), Е. Барлаха (Німеччина), в образотворчому мистецтві (П. Пікассо, А. Матісс – Франція), А. Модільяні (Італія), в музиці Ф. Пуленка (Франція).

За висновками видатного російського музикознавця В'ячеслава Медушевського всі прояви портретного жанру відносяться до мистецтва Нового часу. В області типології жанру «портрета» і «автопортрета» найпоширеніша класифікація поділяє їх відповідно до видів мистецтв, де: 1. «жанр» – це є поділ будь-якого виду мистецтва за тематичними, структурними або функціональними принципами; 2. в кожному виді мистецтва система жанрів «портрета» складається відповідно до їх виконання; 3. термін «портрет» (фр. *portrait*, від

застарілого *portraire* — змальовувати), зображення або опис людини засобами мистецтв (митець, що не концентрує увагу на відтворенні індивідуальних властивостей людини, не може бути портретистом); 4. окремі обличчя і постаті портретного характеру можуть бути введені митцем у композиції різних жанрів і різних мистецтв.

Портретний образ є складовою художнього цілого і не визначає жанру твору. Наявність у композиції поряд з постаттю портретованого інших об'єктів (краєвиду, натюрморту, навіть інших людських зображень) не суперечить специфіці портретного жанру. Якщо всі ці компоненти використовується для розкриття образу конкретної особистості.

Думка автора в творчому процесі закодована в композиційній системі, тобто вона є художнім твором. Сприймаючи музичний твір, ми декодуємо систему, розуміємо глибинний сенс. Комунікація передбачає розуміння історичної дійсності яка відтворюється автором, або реальності сучасності; психології автора; головного сенсу твору. «Портрет», як експресивне ціле, є справжньою внутрішньою єдністю портретного зображення, в якому індивідуальність моделі і індивідуальність митця зливаються в нову єдність, подібну до тої, що виникає між актором і його роллю.

Особливим жанром «портрету» є «автопортрет», що поширився спочатку з живопису в літературу, саме там «візуальні принципи зображення були змінені вербальними» [116, с. 546], а потім в музику. Культурологи (Л. Зінгер [71], С. Крузе [103], Г. Ляшко [125], П. Флоренський [187]) звертались до теми «автопортрету». У цьому досить популярному серед митців (художників, літераторів, музикантів) жанрі особливо виразно проявились риси нового часу. За висновками авторів специфікою автопортрета є рефлексія, тобто звернення автора до себе, свого внутрішнього стану, духовного світу. Основною особливістю жанру є його специфічна форма емоційно-художнього аналізу художником самого себе в широкому контексті, що включає розгалужений зв'язок відносин митця з природним і соціокультурним оточенням.

На фоні зміни історичних епох «автопортрет» постійно еволюціонує, продовжуючи виконувати свою головну функцію — відображати не тільки зовнішнє авторську схожість, а й розкривати внутрішній світ художника, його характер, розуміння свого

громадського призначення. Жоден із жанрів мистецтва не привертав до себе такої пильної уваги, не викликав настільки глибокого інтересу, не будив більш запеклих суперечок.

В сучасних дослідженнях «автопортрет» представлено як феномен образотворчого мистецтва (А. Ляшко), який має історичну динаміку і є актом самосвідомості культури [127]. На прикладі образотворчих творів С. Крузе теоретично осмислив яким чином автор розкривається в «портреті» і «автопортреті» в різних літературних текстах і жанрах; доводить, що «портретна» і «автопортретна» самосвідомість в поезії динамічна, а не статична, як у живопису [109]. Поетичний «автопортрет» в роботі М. Шталько пов'язаний із самопізнанням, розкриттям свого «я» [225]. Момент, коли митець починає створювати автопортрет, є результатом самопізнання, а не його початком [225, с. 324-327]. В зображенні втілюється локальний момент споглядання, у кінцевому «шматочку тексту» відтворюється безмежний процес становлення особистості. Отже, автопортрет починається як досвід самоспоглядання, бачення себе, а презентація себе іншим – наступний крок» [225, с. 324].

Теорія жанрів у музикознавстві оформлюється в самостійну наукову галузь лише у ХХ ст., де для «музичного портрета» і «автопортрета» використовують стиль і жанр. Важливою для розуміння музичного портретування є етимологія «жанру» і «стилю» музикознавця В. Холопової: «Жанр – категорія-екстраверт, а стиль – категорія-інтроверт. Жанр – об'єктивний феномен, орієнтований по відношенню до стилю «за» – в соціум, в життєве призначення музики» [213, с. 221]. На нашу думку, зміна рівня взаємодії мистецтв ХХ ст. призвела до виникнення нових жанрів, в яких портрет зіграв свою роль.

Психологізм музичного портрета можна підкріпити спостереженнями видатного вченого М. Михайлова: «Як вираз музичного мислення стиль в музиці пов'язаний також з психологією як в її об'єктивних, соціально-історичних, так і суб'єктивних, індивідуальних проявах» [145]. викладені загальні методичні принципи стильового аналізу музики. «Музичний портрет» є презентацією артефактів в культурі суспільства, умовами їх генезису і художньої екзистенції, а також характеризуються своїми стилями [222, с. 347].

Художній критик, мистецтвознавець Яків Тугендхольд в праці «Про портрет» (1987) доводить існування міцного зв'язку будь якого

портретного жанру з психологією і соціологією, визначає «портрет» як самодостатній «позасюжетний жанр», який зображує людину повніше, ніж в житті, для чого потрібно суб'єктивне ставлення митця до моделі, розділяє естетичний і історичний типи подібності, робить висновки про національні особливості портрета, починаючи з регіональних основ сприйняття людини взагалі і закінчуючи конкретними описами від ХІХ ст. до постімпресіонізму. «Мистецтво представляє людину як діапазон реалізованої індивідуальності, як суб'єкт людяності» [197, с. 68-87].

Художньо-творчі особливості «портрета» і «автопортрета», специфіка засобів художньо-образної їх виразності залежать від духовного контексту, що домінує в історичному епосі (С. Крузе). Основні етапи історичної еволюції властивостей «портрета» і «автопортрета» є своєрідною експлікацією руху людського духу, портрет – є об'єктивація не тільки внутрішнього і зовнішнього світу особистості художника, а й духовного стилю епохи, зафіксовані в образах. «Автопортрет запам'ятовує стиль мислення і переживання, характерні для даної епохи» [110].

Аналіз заходів уявлення соціально-індивідуальної історії особистості і варіативності підходу до проблеми людини в художньому портреті запропонований семіотикою в працях (Ю. Лотман, С. Махліна, Н. Руднева, В. Топоров, Б. Успенський), в яких мистецтво портретування розглядається як складно організована знакова система. Категорії семіотики: «мова культури», «знак», «символ», «текст» є важливими для історико-культурологічної інтерпретації портрета.

Кожна культура будує свою «мелосферу», в якій засобами музики будується значимість і репрезентація її картини світу і особистості, де реальність (як внутрішня, так і зовнішня) кодується музикою, за допомогою звукової символізації головних форм почуттів, за допомогою звукового виразу внутрішніх метаморфоз психологічних станів людини. Протягом всієї історії жанр «музичного портрета» стояв на межі науки, літератури і музики (маючи джерела у живописі, кіномистецтві й фотомистецтві, публіцистиці). Час від часу він набував нових рис, засвоюючи надбання різних видів і засобів мистецтв, поєднував у собі філософську глибину та її емоційну інтерпретацію.

Історія виникнення портретування як жанру, дає можливість впевнено констатувати, що портретний жанр – є *художньою формою*

французької культури. Культура рухлива. Змінюючись якісно в творах мистецтва, і в «музичному портреті» зокрема, вона розставляє нові акценти. Залишаючись фізично тим же, «музичний портрет» змінюється в історичному русі, набуває нових рис, головною з яких є психологічна глибина портретованої особистості.

1.3. Місце «музичного портрета» у французькій вокальній та інструментальній музиці

Розуміння портрета як *художньої форми* розвитку культури набуває особливого значення в культурологічному аспекті, що міститься у наукових працях вчених (С. Аверінцев, М. Бахтін, В. Барахов, М. Коган, Ю. Лотман, Б. Марков, М. Цветаєва, Я. Тургенхольд). Як і інші мистецькі жанри портрет і «музичний портрет» еволюціонують за рахунок історичних і соціокультурних змін, розвитку науки і культури. Надзвичайні події, емоційні враження стають імпульсом для формування тем і образів портретів.

Програмність портретів трансформується протягом трьох століть. Яскрава тематичність і образність виявляються важливими складовими творчості і художньої варіативності. Пояснення цього процесу міститься в наукових працях (Ю. Кремльов [105; 106], Л. Мазель [133; 134], В. Холопова [213], В. Цуккерман [217]). Вчені розглядають «картинність», «образність» як результат еволюції звукозображальних прийомів, коли фрагментарне їх використання переростає в систему. Дослідники (О. Попівська [164], Ю. Хохлов [215]) трактують портрет як тип програмності, коли установка на певне сприйняття стає відправною точкою для подальшого представлення конкретних образів. У цьому контексті цікаві міркування А. Цукера [216] о жанрових мутаціях в музиці рубіжних періодів. У ХХ ст. «музичний портрет» набуває рис, характерних для синтезу мистецтв.

Портретні риси має спів в будь-якому вокальному жанрі і стилі. Оперний жанр відтворює світ людини, людських відносин як світ персонажів з їх думками, відчуттями, вчинками – таким чином формуються своєрідні «портрети» героїв. Цікавими і глибокими є камерно-вокальні портрети, що обмежені в часі, але за рахунок інтермедіальності жанрів і стилів твору, якостей композиції і тексту поетичного твору – з'являються шедеври світової значимості.

Людський голос є інструментом який використовується не лише для мовної комунікації. Мовленнєві інтонації мають емоційно-музичний потенціал, що здійснює головну голосову функцію – портретування. Це широке поняття, пов'язане, в цілому, з конкретизацією образності, візуальними уявленнями, що виникають в процесі художньої перцепції (от лат. percipio — сприйняття).

У будь-якому вокальному стилі і жанрі, манері співу зберігається головна функція інтерпретації – портретування. Особливо значущою в створенні «музичного портрета» стає постать і світоглядні наміри інтерпретатора. У визначенні музично-художнього образу у музикознавців немає єдності, всі автори підкреслюють його здатність відображати дійсність, але конкретної дефініції немає. У визначенні «образу» Ю. Кремльов не дає важливих характеристик щодо цілісності і емоційності. А. Сохор акцентує увагу на емоційній складовій, але він перший ввів термін «образ» в музикознавство в якості «емоційного образу дійсності» [189, с. 24]. Л. Мазель дає визначення «образу» як єдність об'єктивного і суб'єктивного, конкретне, чуттєво – емоційне [133, с. 9]. Під змістом музичного образу, за висновком В. Ванслова: «ми маємо на увазі відображену в ньому дійсність емоційно пережиту і ідейно осмислену композитором ...» [42, с. 18].

Вокальний «образ» вибудовується залежно від: а) специфіки тембру голосу, що відбиває тип психологічного темпераменту; б) характеру образу, стилістико-інтонаційного завдання, що складають психологічну установку, конкретизують інтерпретацію композиторського стилю; в) взаємопроникнення інтонаційних сфер: речитативності і аріозності; г) особливостей загальної драматургії твору, що потребують різних типів дихання, емоційного стану.

Відповідно до комплексів засобів виразності в співі акцентуються три сфери – вербальна, музична і вокально-технічна. Взаємодія передбачає органічний синтез і вимагає в кожному випадку нового конкретного рішення. На перший план виходить залежність утілення художнього образу від свідомості синкретичного актора-співака, який є носієм всіх художніх компонентів, що відповідають аналогічним властивостям прообразу.

Науковий інтерес до жанру «музичний портрет» в останні роки отримує новий розвиток в роботах музикознавців (В. Брянцева, О. Єндуткіна, Л. Казанцева, О. Корнієнко, К. Кузнецова,

В. Медушевський, Є. Назайкінський, О. Тараканова, Лі Юньцзе, О. Михайлова) які дослідили приклади творів у жанрі «музичний портрет». Він виявляється тією універсальною точкою, в якій сходяться різні види мистецтва (література, живопис, графіка, кіномистецтво, музика, балет тощо). Їх діалог відкриває нові можливості міждисциплінарних досліджень вербальних і невербальних текстів, а також досягнення їх візуалізації під час інтерпретації творів.

Проблеми портретування в мистецтві пов'язані із типологізацією жанрів. Ця типологізація близька до жанрових, які були виокремлені А. Сохором: культові або обрядові; масово-побутові; театральні; концертні. Останні групи жанрів інтермедіальними. Хоча театр представляє собою синтез різних мистецтв – літератури, музики, хореографії, співу, образотворчого мистецтва. Театр має власну специфіку, за допомогою якої відображує дійсність, конфлікти, характери. Крім того, театр трактує різні ідеї, викладені в дії та презентовані актором.

Будь-яка «картина» в мистецтві специфічна. Система засобів виразності мистецтва передбачає різний ступінь візуальності. Хоча іноді конкретність і виразність виявляються важливим і необхідним елементом творчого акту. Приміром, вживання назви «портрет» у музичному мистецтві, особливо із відсутньою програмою виявляється метафорою. В музиці французьких митців і композиторів *метафора* стала символом, принципом мислення зі створенням нового змісту. «Музичний портрет», що походженням зобов'язаний образотворчому мистецтву, і зараз не має достатнього теоретичного обґрунтування, потребує особливої дослідницької уваги. «Музичний портрет» є *особливою формою* знання, в якій виражаються соціальні, естетичні, етичні, філософські уявлення про особистість. В цьому контексті музику в портретному жанрі можна розуміти як втілення «культурно-історичної психології людського самовираження» [252, с. 129.]

За визначенням французького історика-медієвіста Жоржа Дюбі: «Музика стає тим провідником, який у процесі «уособлення грає першорядну роль, вона відкриває доступ до ментальних структур людини як до рухливої системи образів і уявлень визначаючих поведінку і ціннісну орієнтацію» [65, с. 52]. На думку видатного культуролога П. Гуревича, трансформація особистості віддзеркалюється в портреті: «осягаючи дійсність, людина визначає для

себе суттєве і несуттєве, формуючи ціннісне ставлення до світу. Таким чином, ціннісні орієнтири виникають не тільки на основі знання та інформації, а й власного життєвого досвіду людини, вони являють собою особисто-забарвлене ставлення до світу» [59, с. 120].

У «музичних портретах» засобом характеристики є стилізація – музичне відтворення характерних прикмет індивідуального стилю портретованої особистості. Дослідження портретності в музиці, що має свої специфічні особливості, нерідко обумовлено процесом взаємодії різних видів мистецтв. Відомий мистецтвознавець Авнер Зісь доводить важливість процесу синтезу мистецтв, перехід візуальних представлений в ранг художніх образів і їх візуалізації: «Якщо вірно, що повна художня картина світу не може бути дана засобами одного якогось мистецтва, – а це, безумовно, так, – то цілком природно, завжди існує тенденція до зближення між окремими видами мистецтва» [75, с. 9].

Відома дослідниця і музикознавець Людмила Казанцева оформила визначення «музичного портрета» як: «музично-художній образ конкретної особистості, як реально існуючої (що існувала), так і вигаданої, що стала центральною темою твору, або його великої частини самостійної частини. Персонаж «музичного портрету» відрізняє характерність зовнішнього вигляду (жестів, манери рухатися, тембру голосу), індивідуальність внутрішнього світу, соціальних, національних, історичних ознак. Втілення цих якостей особистості музичними засобами є головною метою жанру» [82, с. 11]. «Музичний портрет» належить до часової, програмної музики, має програмний заголовок, без якого модель портрету не може бути ідентифікована, але не зображує персонаж. Спосіб фіксації людини в жанрі «музичного портрету» визначається специфікою музичного мистецтва і його виразних засобів.

Порівнюючи «музичний портрет» із образотворчим і літературним, дослідник Лі Юньцзе констатує: «В музиці, як і в живописі, можлива класифікація портретів по розміру (масштабу) зображення, техніці виконання (складу виконавців), кількості і типам персонажів, а також характеру їх відтворення» [117, с. 197]. Він обґрунтував поширення портретного жанру за межі образотворчого мистецтва в інші галузі художньої творчості (літературу, музику). Хоча «портрет» відноситься

до області програмної музики, і без немuzичних орієнтирів його оригінал не може бути встановлений.

За типом образності, представленому в описі зовнішності персонажа, «портрети» можуть тяжіти до різних образотворчих норм: гротескної або класичної. Залежно від цього «портрети» можуть мати різну форму репрезентації в тексті. Опис зовнішності може виступати не тільки як спосіб зображення вигляду персонажа, але і як форма його оцінки.

Виходячи з синтетичної природи «музичних портретів», головними чинниками жанротворення виступають інтегративні процеси у тих видах мистецтв, що є його складовими, перш за все – літературне і образотворче. Синтез мистецтв або інтермедіальність, сукупність, яка утворена за рахунок інтеграції, сприяє гармонійному відображенню особистості, розкриттю цілісної картини світу, що впливає на формування світогляду. Це тісне переплетення досягнень науки мистецтва, художньої культури, етики, естетики, розквіту особистості в соціумі, в якому «музичний портрет» має, в першу чергу, філософський контекст. Науковці різних напрямків, так чи інакше звертаються в своїх працях до проблем особистості, загальна тема нашого дослідження потребує звернення до філософії – як методології синтезу.

Філософія в розумінні світу завжди намагається узагальнити матеріал для пошуку глибинних смислів, тому вона робить можливим культурологічний аналіз музичного портретування, як засіб осягнення особистості. Для розуміння проблематики пов'язаної з «музичним портретом», звернемось до роздумів Рене Декарта про відмінність розгорнутих у просторі матеріальних речей і життя свідомості, яка прихована і не може бути виміряна за допомогою раціонально-логічних формул, безпосередньо стосується проблематики художнього портретування (Р. Декарт «Філософія свідомості»). Німецький філософ, засновник феноменології і відповідного їй методу аналізу свідомості Едмонд Гуссерль акцентує увагу на необхідності дослідження психологічних аспектів: «Багатовимірність семантичних шарів портрета, його неоднозначність виступають як антитеза художника на твердження Декарта, що світ психічного не розкритий, що він не може бути вимірним і описаним. За допомогою інтуїтивно-емоційного осягнення натури, художник знаходить вихід до індивідуального, до

внутрішнього світу людини, до того, що не має явної протяжності і місця у фізичному світі» [188, с. 113].

У наукових працях з психології мистецтва (І. Абдулін, Р. Айнхейм, Б. Галеев, Є. Назайкінський) розглянуті питання психологізму «музичного портрета». У дослідженнях, що присвячені «портрету персонажа» (І. Неверова, Н. Гурович) портретування позиціонується як *форма осмислення людської суб'єктивності* в контексті соціокультурної динаміки, що одночасно відображає в особливості суб'єктивної структури твору, бачення суб'єкта.

У текстовому матеріалі «музично-портретного» простору, що має свою архітектоніку, особливу мову кодування, засоби і специфічні прийоми їх реалізації, проявляється вербально-музичне портретування. Унікальність індивідуального погляду обумовлена індивідуально-мовною свідомістю письменника [33], особливою естетичною категорією – «образом автора» (Н. Бонецька) і індивідуальним стилем композитора (автопортрет).

Ми поділяємо погляди музикознавця Людмили Казанцевої: «Нарешті, «музичний портрет» дає можливість композитору заявити про власну особистість, тобто втілити «автора художнього». При цьому однак доводиться визнати, що одні жанри (фантазія, ноктюрн, «лист з альбому», елегія, романс) більш схильні до явного втілення (від англ. *imprint* — залишати слід, відбивати) авторської особистості. В інших (концерті, симфонії, ораторії) загальнозначуще, об'єктивне в значній мірі затуляє собою суб'єкта» [81, с. 93].

Психологічний портрет композитора стає джерелом пізнання індивідуального стилю. В «музичних портретах» засобом характеристики є стилізація – музичне відтворення характерних прикмет індивідуального стилю портретованої особистості, а також авторського стилю. Тобто «особистісний», портретний стиль, що виходить з відомої аксіоми Ж. Бюффона: «Стиль – це людина» (фр. «*Le style est l'homme même*»), з промови про стиль «*Discours sur le style*», що виголошена у Французькій академії в серпні 1753 р.)

Оскільки під особистістю в мистецтві розуміється історична особистість, яка живе і творить в певну епоху, що володіє специфічними характерними проявами національного менталітету, індивідуальними психологічними рисами, особливостями обдарування і творчої майстерності. Виходячи із цього, Є. Назайкінський визначає

стиль в музиці як «особистість, відображену в музичних звуках» [150, с. 20]. Стиль в будь-яких його проявах пов'язаний з особистістю музиканта і є змістовною категорією що включає три головні моменти: «вказівку на єдиний генезис»; «вимоги музичної виразності» (тобто такої, що уловлюється безпосередньо на слух), «залучення в процес всієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему» [150, с. 20].

Значно поглиблює розуміння залежності стилю від інтерпретації і виконання у висловлюваннях українського музикознавця В. Москаленка: «Під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, яка реалізується системою музично-мовних ресурсів творення, інтерпретування і виконання музичного твору» [149, с. 232],

Визначення індивідуального стилю, що впливає на впізнаваність інтонаційних засобів композитора, вчені використовують наступні поняття: «музичне середовище», «музична свідомість», «мовний прошарок музичного мислення» (М. Арановський), інтонаційний фонд, внутрішньо-слуховий фон (М. Михайлов [140]), «стильова аперцепція», «стильове середовище» (Є. Назайкінський [146]), «звукова атмосфера» (В. Сіров [177]), загальні форми звучання (Є. Руч'євська [178]). поняття «стилю» допускає безліч інтерпретацій, так як в рамках єдиної наукової парадигми можуть співіснувати різні точки зору, і, відповідно, різні підходи в осмисленні його феномена.

Репрезентантами композиторського стилю виступають: найбільш показові стилістичні прийоми, авторські «відзнаки» (теми-монограми, «іменні» гармонії, обороти мелодії), цитати з власних раніше написаних творів (наприклад: «Автопортрет з Райхом і Ралі на тлі Шопена» Д. Лігеті). Відомі випадки, коли композитор відтворює свій автопортрет завдяки інтерпретації твору (камерно-вокальний цикл «Робота Художника» Ф. Пуленка).

Автопортрет є підвидом портретного жанру образотворчого мистецтва, що ґрунтується на тлі інших видів мистецтва. В результаті цього виникли такі поєднання, як «кіно – автопортрет», «фото – автопортрет», літературний автопортрет і музичний. Залежно від мети композитора, характеру і змісту автопортрета, це може бути: професійний, фізіономічний, психологічний, шаржований автопортрет тощо. Увагу може бути акцентовано на постаті автора, що тісно

пов'язана із реалізацією параметрів, таких як композиція як засіб репрезентації.

В музиці, де створення образу відбувається в часовому мистецтві, «автопортрет» реалізує себе інакше. Музичне мистецтво дає можливість відобразити себе не в «застиглому» вигляді, а в русі. Продемонструвати різні аспекти душі, зміни настрою, або політ думки. Тому основними специфічними рисами музичного «автопортрету» є відображення різних сторін власної особистості як результат осмислення основних етапів творчого шляху через відбір і концентрацію найбільш характерних, з точки зору самого композитора, елементів його індивідуального стилю. За типом образності, представленому в описі зовнішності персонажа, «портрети» і «автопортрети» можуть тяжіти до різних образотворчих норм: гротескної або «класичної». Залежно від цього портрети можуть мати різну форму репрезентації в тексті. Опис зовнішності може виступати не тільки як спосіб зображення вигляду персонажа, але і як форма його оцінки.

«Музичний портрет» реалізується в різних жанрах музичної творчості. Приміром, відома опера «Mathis der Maler» (1933–1935), і однойменна симфонія «Художник Матіс» (1934) П. Хіндеміта. Композитор пояснює, хто саме мається на увазі – німецький художник Матіс Готхардт (Найтхардт), більше відомий як Грюневальд у XVI ст.). У жанрі балетної музики – це балет «Портрет Доріана Грея» А. Шнітке. У сучасних українських композиторів відомий цикл для баяна «Портрети композиторів» В. Рунчака. В жанрі опери – це «Портрет» М. Вайнберга за повістю М. Гоголя. «Портрет» Ф. Пуленка створено в камерно-вокальному жанрі, хоча інші його «музичні портрети» конкретизується постатями видатних особистостей («Едіт Піаф», «Бах», «Жоан Міро» тощо). Серед інструментальних жанрів портрети у творах П. Бенуа «Рубенс-кантата», Г. Каунова увертюра «Антверпенський художник». Якщо звернутися до історії ставлення портретного жанру в музичному мистецтві Франції, можна зрозуміти, що на різних етапах розвитку, портретний жанр був віддзеркаленням епохи і відтворював риси портретованих особистостей які були на той час актуальними. Стає зрозумілим чому традиція вокальної портретної мініатюри відроджується саме у Франції рубежу XIX-XX ст.

Після визначення умов виникнення жанру «музичного портрета» у творчості англійських вірджинелістів і французьких клавесиністів (Жозеф Боден де Буаморт'є, Луї Клод Дакен, Андре Кампра, Луї Ніколя Клерамбо, Марін Маре, Антуан Форк'єре, тощо), виявляються яскраві портретні особистості в інструментальних творах Ф. Куперена, якому належить найбільша кількість музичних портретів (понад 130), з яких більшість – жіночі, переважно конкретні люди – родичі композитора («Ла Куперінет», «Ла Куперен»), придворні і знатні персони («Регентша, або Мінерва», «Принцеса Марі»), знайомі і колеги («Ла Вільє», «Ла Гарньє»). Цікаво, що портретів чоловіків не так багато. Оригінальними є міфологічні портрети фантазійних істот («Гомонай», «Терпсихора», «Флора»).

Серед п'єс Ф. Куперена є колективні «портрети» («Весталки», «Молоді черниці», «Провансальські матроски»), професійні («В'язальники», «Женці», «Пряхи»), національні («Флорентійка», «Іспанка», «Баска», «Китайці»), портрети, що віддзеркалюють вік персонажу («Амур в колиці», «Дівчина-підліток», «Народження Музи»).

Характери персонажів виражено через деталі зовнішності або манери поведінки. Метро-ритмічними прийомами Ф. Куперен відтворює пластику своїх моделей – жести, ходу, міміку («Кульгавий веселун»). Темброво-реєстрові зіставлення і інтонаційні звороти будують мовні характеристики персонажів («Кумця», «Непривітна», «Чарівниця»). Портрети також відтворюють емоції характерні для людини («Велична», «Лагідна», «Моторна», «Працьовита»). Всі п'єси належать до типу «портретів – емоцій» (за термінологією В. Казанцевої).

Емоції Ф. Куперена завжди обмежені рамками «хорошого тону», «благопристойності», естетики придворного мистецтва, до якого належав Ф. Куперен. Всі твори відповідають ідеї класицизму – гармонії раціонального та емоційного.

Чудові портретні музичні образи того часу утілені у всіх галузях художньо-промислових виробництв: у виробництві меблів та порцеляни, предметів побутового призначення, тканинах і одязі, які повідомляють своєрідну витонченість форм, орнаментативності, особливостей кольорової гамми і техніки виконання. Завдяки цьому зроблено, свого часу, величезний крок вперед на шляху розвитку всіх видів мистецтв.

Французький композитор Жан-Філіпп Рамо, також створював образи в портретах. Наслідуючи Декарта, композитор вважав музику наукою, органічно спорідненою з геометрією, подібною до тривимірної геометричної фігури, всі грані якої взаємно пов'язані. Серед сучасних інтерпретаторів всесвітньою популярністю користуються клавесинні п'єси Ж.-Ф. Рамо «Солонські простаки», «Тамбурин», «Селянка».

Традиція вокальної портретної мініатюри відроджується у Франції в творчості романтиків ХІХ ст. (Г. Форе, К. Дебюссі і М. Равель). Вони не прагнули до дослідження характеру портретованого, частіше задовольняючись, подібно Ф. Куперену і Ж.-Ф. Рамо, емоційним враженням (фр. «*impression*»). Їх цікавили властивості натури і риси зовнішності, без великої заглибленості у внутрішній світ портретованого.

«Портрети» написані частіше в жанрі інструментальної мініатюри і відповідають принципу: зображення людини є єдиною або головною темою твору. Програмність присутня в назвах, але дуже стримана: одне слово, що позначає персонаж, без подробиць і деталізації. Портретована особистість немає внутрішньої характеристики. Це зображення лише однієї риси, якості, настрою, за допомогою характерних прийомів (темпових, ладових, тональних, ритмічних, фактурних, мелодичних), авторських ремарок («ніжно», «наївно», «граційно», «шляхетно», «урочисто»).

У сфері камерно-вокальної музики «в результаті наполегливих багаторічних пошуків (Г. Форе), французька музика отримала ще одну якість, що не була їй властива до цього, – глибокий проникливий ліризм, очищений від зовнішніх ознак описовості і що йде в своїх першоджерелах до вихідного рубежу національної і всієї західноєвропейської музичної культури – григоріанський спів. Вся творчість Г. Форе останньої чверті ХІХ ст., перенукується з мистецтвом Пюви де Шаванна...» (приклад: вокальні портрети циклу Г. Форе «*La bonne chanson*») [183, с. 11].

В творчості Г. Форе цікавим прикладом портрета і автопортрета є цикл з дев'яти прелюдій ор. 103 (1910-1911). Він чудовий по стислості форми і ємності змісту. Цей цикл Г. Форе відбиває світ його улюблених образів, жанрів, композиційних форм. Окремі п'єси дають уявлення про творчу особистість Г. Форе. Композитор звертається до образів минулого і сучасності (Шопен (№1), Дебюссі (№2), Шуман (№3),

Равель (№4), Бах (№6), Вагнер (№7), Ліст (№8) Але все переломлюється через індивідуальність самого композитора у Allegro (№5) і Adagio (№9). У неокласицизмі музики Г. Форе зникають сліди символістської поетики і вишуканість метафоричності.

Моделями «музичних портретів» К. Дебюссі і М. Равеля стають постаті композиторів («Присвята Рамо» К. Дебюссі, «Менует на ім'я Наудн», сюїта «Гробниця Куперена» М. Равеля). Так само як і в образотворчому мистецтві, пошуки К. Дебюссі і М. Равеля були спрямовані на розширення кола виразних засобів, необхідних для втілення нових образів, і в першу чергу на максимальне збагачення барвисто-колеристичної боку музики. Ці пошуки торкнулися ладу і гармонії, мелодії і метроритму, фактури і ролі акомпанементу. Значення мелодії як основного виразного елемента музики послаблюється; в той же час надзвичайно зростає роль ладогармонійної мови і оркестрового стилю, в силу своїх можливостей більш схильних до передачі картино-образного і колеристичного начал.

Засоби музичної виразності композиторів-імпресіоністів, при всієї своєрідності та специфіці, мають деякі аналогії з живописною мовою художників-імпресіоністів. Звернення К. Дебюссі і М. Равеля до старовинних народних ладів (пентатоніки, дорійського, фрігійського, давньогрецького та іншого), а також цілотнового звукоряду в поєднанні з натуральними мажором і мінором аналогічно величезному збагаченню кольорової палітри художників-імпресіоністів. Тривале «балансування» між двома віддаленими тональностями без явної переваги однієї з них дещо нагадує тонку гру світлотіней на полотні. Зіставлення декількох тонічних тризвуків або їх звернень у віддалених тональностях справляє враження, аналогічне дрібним мазкам «чистих» фарб, розташованих поруч на полотні і утворюють несподівано нове колірне сполучення, тощо.

У творчому доробку К. Дебюссі «музичних портретів» небагато: як композитор-імпресіоніст він більше тяжіє до пейзажних картин, створюючи численні інструментальні картини-настрою («Вітер на рівнині», «Сади під дощем», «Тумани»). «Портрети» К. Дебюссі написані для фортепіано невеликі за розмірами і дуже прості за формою, це портрети реальних людей: («Дівчина з волоссям кольору льону», «Генерал Лявин, ексцентрик»), міфологічні персонажі («Ундіна»), скульптурні замальовки («Дельфійські танцівниці»), в тому

числі камерно-вокальні портрети («Пе́ро», «Фантоши», «Китайський рондель» тощо).

В творчості М. Равеля переважають міфологічні портрети. Найяскравіші – «Ундіна» та «Скарбо» – включені в фортепіанний цикл «Нічний Гаспар», що оспівує світ химерних нічних видінь. Казковий світ відображений фортепіанній сюїті «Моя матінка Гуска» за сюжетом Шарля Перро «Казки моєї матінки Гуски». Портретними є п'єси сюїти, що зображують героїв французького фольклору («Хлопчик-мізинчик», «Красуня й Чудовисько»). Зовсім інші вокальні портрети: «Балада про королеву, що померла від кохання» («Ballade de la reine morte d'aimer», на вірш Е.-Ж. Маре, 1894), «Свята» («Sainte», Малларме, 1896), «Пісня пряхи» («Chanson du ronet», Л. де Ліля, 1898), «Похмурість» («Si morne», Е. Верхарна, 1899), що нагадують балади Г. Берліоза, і яскравий, чарівний світ дитинства «Різдво іграшок» («Noël des jouets», 1905).

Характерні образи тварин у вокальному циклі «Природні історії» Ж. Ренара (1906), що мали великий успіх, і були дуже популярними. Народні пісні та їх стилізації, «пісні-замальовки»: п'ять грецьких, французька, італійська, єврейська, шотландська, фламандська, російська (1910), дві єврейські. Усі пісні яскраво відтворюють характерні національні риси.

Пізніше М. Равель пише вокальні твори, що наближаються до поглиблення *психологічного* змісту, мають сюжетні риси, яскраву театральність образів: «Ронасар своїй душі» («Ronsard à son âme», вірш П. де Ронсара, 1924), «Мрії» («Reves», вірш Л. П. Фарга, 1927), три пісні Дон Кихота к Дульцінеє («Don Quichotte a Dulciné» П. Морана, 1932).

Належність до французької вокальної культури позначається у М. Равеля в естетиці вибору портретної тематики для своїх творів із характерними авторськими інтонаціями. Гнучкість і точність фактури при гармонічній ясності і гостроті ріднить його із іншими композиторами Ж. Рамо і Ф. Купереном.

В музиці М. Равеля отримали повне віддзеркалення окремі істинно риси французької культури. Його творчість природно і закономірно входить в загальну панораму французької вокальної культури і мистецтва.

Музика М. Равеля близька до тогочасного образотворчого мистецтва, Приміром, рухливості у портретах О. Ренуара чи образності портретів А. Ватто «П'єро» чи Н. Пуссена «Аркадські пастухи». У «музичних портретах» М. Равеля особливим стає звернення до глибоких, яскравих і драматичних почуттів людини. Його «портрети» передають емоційність, яка близька слухачам. Композитор не прагне вирішувати філософські питання і проблеми світобудови. охопити в одному творі велике коло тем і знайти зв'язок всіх явищ. Він концентрує свою увагу в «портретах» на багатогранності людських почуттів.

«Музичні портрети» К. Дебюссі і М. Равеля, як і полотна художників оспівують світ природних людських переживань: від глибоко драматичних до яскраво радісних та оптимістичних відчуттів. Це не відповідає численним напрямкам мистецтва початку ХХ ст. (експресіонізм, конструктивізм, урбанізм та інші). Творчість цих французьких митців вирізняє повна відсутність болючої витонченості, смакування жахливого і потворного, підміни емоційного сприйняття навколишнього «конструюванням» музики. Вони формують свій авторський стиль із портретною тематикою і образністю.

На творчість К. Дебюссі вплинули дві модерні течії – імпресіонізм і символізм, які стали основою його стилістики у вокальній ліриці. Стилістика музичної мови композитора формувалась на базі вокальної мініатюри, «ключовим» поетом для композитора був П. Верлен. Характерним стало звернення до образотворчості, «образності» та «картинності». «Портрет – посвята» композитору Ж. Рамо («Hommage à Rameau», 1905) створює дуже позитивний настрій, як погляд в минуле за допомогою фресок французького художника, представника символізму П'єра Сесіль Пюві де Шаванна. Твір сповнений особливим психологізмом.

Портретність у композиторів ХІХ ст. втілювалася без особливої заглибленості у внутрішній світ портретованого. Але «портрети» відзначені точним почуттям особистості, в якому сконцентровано стиль композитора, характерні прийоми їх музики. Саме ці портрети відкрили шлях численним творам – «стилізаціям» композиторських стилів ХХ ст.: А. Казелла, Ф. Маліп'єро, А. Оннегер. На початку ХХ ст. моделями «музичних портретів» все частіше ставали митці: поети, художники, скульптори, танцівники.

Поширюється також, новий вид інструментального портретування – «стильовий портрет», що також буде мати вплив на вокальну музику. Він може приймати різні жанрові форми: парафрази, твори «в стилі ...», «посвячення» або «приношення». «Парафраз» (від дав.-грець. *παράφρασις* «переказ») є вільним перекладанням змісту (чужого) твору для іншого складу, і новий стилістичний прийом, коли портретовану особистість називають не прямо, а описово. Риси портретованого стилю зберігаються з великою повнотою і перебільшено підкреслюються.

Більшість парафраз-портретів в ХХ ст. зроблені для оркестру і являють собою сюїти («Тартініана» Л. Далліпіколи, «Скарлаттіана» і «Паганініана» А. Казелли, «Россініана» О. Респігі). Портретні п'єси, написані «в стилі ...» певного композитора демонструють більш вільний обіг «портретиста» зі стильової моделлю. Композитор тут і не виконує жодного такту твору іншого композитора, а створює власний в дусі стильового прообразу.

В музичних «подарунках» і «присвятах» відображено музичні стилі портретованого і портретиста. Цей стиль також буде пізніше освоєний в камерно-вокальних жанрах. Авторську «присвяту» епохі романтизму можна сміливо віднести до культурних здобутків століття. Перевага, безперечно, віддається камерно-вокальній та камерно-інструментальній музиці, як більш інтимній, «домашній», можливо найбільш «автобіографічній» у порівнянні з іншими сферами композиторської творчості. Композитор тут і не виконує жодного такту твору іншого композитора, а створює власний в дусі стильового прообразу. Наприклад, французький гітарист і композитор Френсіс Кленьянс (1951), у своїх творах широко використовує тему «присвят», відтворюючи стилістичні прикмети композиторів різних епох, у циклі для гітари соло «24 прелюдії». Значна частина творів циклу присвячена видатним композиторам і написана в манері наслідування майстрів минулого й сучасності (Ж.-Л. Жоліве (№ 1), Ф. Шопен (№ 4), Г. Малер (№ 5), К. Дебюссі (№ 9), М. Мусоргський (№ 10), Е. Віла-Лобос (№ 11), Ф. Ліст (№ 17), М. Равель (№ 18), а також гітаристів-композиторів Ф. Сорі (№ 6), А. Барріосі (№ 7).

Специфічними рисами «автопортрета» є зображення сукупності характерних рис власної особистості митця, що стає результатом осмислення основних етапів творчого шляху, через відбір і концентрацію найбільш характерних, з точки зору самого композитора, елементів його індивідуального стилю.

Отже, на основі дослідження наукової літератури визначено методологічне підґрунтя для вивчення французької вокальної культури ХХ ст. Основні тенденції розвитку французької вокальної культури ХХ ст» та їхнє теоретично-практичне осмислення здійснено в працях (Ж. Дюпре, Г. Ерісман, В. Жаркова, Л. Мазель, Н. Малишева, А. Ментюков, О. Михайлова, Є. Назайкінський, Ж. Т'ерсо).

Починаючи з кінця ХІХ ст. і далі протягом ХХ ст. відбувалася складна трансформація жанрової системи: від змін ієрархії до введення в практику нових та повернення забутих жанрів. За методологією праць А. Бергсона, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера, Ф. Ніцше, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера актуалізовано розуміння сутності та ролі людського голосу, який є передумовою мови, поезії та розмаїття символічних систем. Паралельно з цим «спів» обґрунтовано як феномен, тісно пов'язаний із буттям людини.

В цієї праці охарактеризовано французьке камерно-вокальне виконавство, розквіт якого припав на 1920–30-ті роки з основним його стрижнем – французькою мовою (виконання іншими мовами було нетиповим). Жанр вокального мистецтва виступив одним із чинників національної ідентифікації французької вокальної культури та зв'язком із національною поезією. Вокальна творчість (Л. Бурго-Дюкудре, К. Дебюссі, А. Дюпарк, Е. Лало, Ж. Масне, К. Сен-Санс, Е. Шоссон, Г. Форе) стала основою різних жанрів: камерно-інструментальних ансамблів, театральних і балетних, ораторіальних і симфонічних творів.

Французька вокальна культура підкорилася перспективам модернізму. Синтез мистецтв або інтермедіальність визначено типовими для культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Демократизація суспільства, культурно-мистецька ситуація часу викликали змішання стилів і жанрів. Стирання кордонів масового і елітарного мистецтва призвело до розширення засобів виразності.

Нами визначено основні аспекти дослідження портретного жанру в різних видах мистецтва. Жанр «портрета» в образотворчому мистецтві як образне зображення обличчя людини чи групи людей розглянуто в роботах науковців (М. Алпатов, Л. Жінкін, В. Лазарев, Н. Тарабукін). Особливості літературного портрета розкрито в роботах дослідників (М. Андроніков, В. Барахов, Д. Ліхачов, О. Творогов). «Портретний» жанр розподіляється за тематичними, структурними або функціональними принципами. Для кожного виду мистецтва система жанрів «портрета» складається відповідно до їх виконавської традиції.

«Музичний портрет» як передача почуттів чи сукупність характерних рис особистості уніфікована у науковців І. Друскіна, В. Немковської, О. Тараканової. У В. Медушевського всі прояви портретного жанру відносяться до мистецтва Нового часу. Типологія жанру портрету запропонована відповідно до видів мистецтв (Л. Зінгер, Л. Казанцева, Г. Нікуліна, Н. Тарабукін).

Існування міцного зв'язку «портретного жанру з психологією і соціологією доводить Я. Тугендхольд. Визначає «портрет» як самодостатній «позасюжетний жанр», який зображує людину повніше, ніж в житті, але при цьому має суб'єктивне ставлення митця до моделі. Науковець розділяє естетичний та історичний типи подібності, наголошує на національних особливостях «портрету» та регіонального сприйняття, включаючи портретні описи від ХІХ ст. до постімпресіонізму. Т. Борисова визначає «портрет» як елемент образної системи художнього твору, який відбиваючи зовнішні, фізичні, і внутрішні, психологічні, етичні ознаки діючої особи, ідентифікує й характеризує персонаж, а також передає авторське ставлення до нього. До етичних ознак Т. Борисова відносить моральні якості, характер, інтелект, манеру поведінки та міжособистісні стосунки.

У наукових працях з психології мистецтва (І. Абдуллін, Р. Арнхейм, І. Ванєчкіна, В. Ванслов, Л. Виготський, Б. Галєєв, Е. Кузнєцова, Є. Назайкінський) формуються питання з психологізму жанру «музичний портрет». «Портрет персонажа» або портретування у дослідників І. Неверова і Н. Гурович представлено як форму осмислення людської суб'єктивності в контексті соціокультурної динаміки, що одночасно відображає особливості суб'єктивної структури твору, бачення суб'єкта.

За типом образності, представленому в описі зовнішності персонажа, «портрети» можуть тяжіти до гротескної або «класичної» образотворчих норм. Залежно від цього «портрети» можуть мати різну форму репрезентації в тексті. Опис зовнішності може виступати не тільки як спосіб зображення вигляду персонажа, але і як форма його оцінки.

В культурологічному аспекті «портретний» жанр фіксується як *феномен культури* (С. Аверинцев, М. Бахтін, С. Іконнікова, М. Каган, Ю. Лотман, Б. Марков, Т. Холостова). «Портретний» жанр нотується як опис людини засобами різних видів мистецтва, де портретний образ може бути складовою частиною загального художнього твору.

«Музичний портрет» в вокальній культурі Франції ХХ ст. реалізує створення образу за допомогою голосових і акторських якостей. Голосовий образ є синтетичним витвором, в формуванні якого окрім музики і вербального тексту може брати участь безліч компонентів. Вокальний образ будується з музичного і літературного компонентів, і є різновидом музичного образу, що висловлює, а не зображує. Вокальна виразність завжди чуттєва: в ній відображені емоції, почуття, глибина підтекстів. Вона організована в часі, а не в просторі.

За основу визначення особливостей «музичного портрету» взята типологізація Л. Казанцевої: портрет – емоція, портрет – характер, портрет – життєпис, автопортрет. Художній, зокрема музичний «портрет» розкривається через засоби виразності різних видів мистецтва. Персонаж портрета відрізняє характерність зовнішнього вигляду (жестів, манери рухатися, тембру голосу), індивідуальність внутрішнього світу, соціальних, національних, історичних ознак.

Спираючись на етимологію «жанру» і «стилю» (В. Холопова, С. Шип, А. Сохор) стосовно музичного мистецтва, можна зорієнтувати їх на жанр «музичного портрету» як зображення особистості засобами виразності різних видів мистецтва; трансляції системи смислових і музичних особливостей. Відповідно до системи жанрів «музичний портрет» може бути культовим, обрядовим, масово-побутовим, театральним, концертним. Синтезовані жанри представляють взаємозв'язок видів мистецтв: літератури, музики, хореографії, співу, образотворчого мистецтва та інших. Еволюція «портретного» жанру пов'язана із специфікою мислення композитора, який поєднує традиції національної культури і унікальні індивідуальні художньо-естетичні мистецькі начала. Виходячи з інтермедіальної природи «музичних портретів», головними чинниками жанротворення виступають різні види мистецтва.

Таким чином, «музичний портрет» як особлива форма вокальної культури першої половини ХХ ст. органічно входить у дискурс сучасного європейського мистецтва, на основі методології вивчення історії вокальної культури Франції виявляє синтетичну, інтегративну сутність та історичну жанрову еволюцію.

РОЗДІЛ 2

ФРАНЦУЗЬКИЙ СИМВОЛІЗМ У МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1 Інтермедіальність та синестезія у французькому символізмі

Сутність символізму в культурі і мистецтві ХХ ст. виявляється не тільки у визначенні будь-якої окремої речі, він стає тією зв'язуючою ланкою між окремою частиною та безліччю інших частин, створюючи багат шарову структуру, перспективу змістів і пояснень, що для інтерпретатора стає додатковою роботою із раніше відомими і невідомими знаками. Для французької культури цей період не стає винятковим, але має свої особливості. Дослідник Г. Шнеєрсон так описує соціальну атмосферу початку ХХ ст.: «Як би не відгороджувалася від суспільно-політичного життя творча інтелігенція Франції, яка в своїй кращій частині із зневагою відмітає антигуманістичні тенденції імперіалістичної буржуазії, творчість французьких письменників, художників, композиторів в тій чи іншій мірі виявилася схильною до впливу середовища. Французькі художники частіше шукали виходу в мистецтві символізму, що декларувало презирство до навколишнього життя. Так стверджується антисоціальне і антидемократичне гасло «мистецтво для мистецтва», що веде до заперечення реальної дійсності як теми мистецтва, заради вираження «надчуттєвого», «непізнаваного», «одиночного» [222, с. 9].

Проте імпресіонізм в живописі і музиці, пізніше символізм — співіснували у межах модернізму протягом десятиліть паралельно з іншими тенденціями у французькому мистецтві: експресіонізмом, неоромантизмом, футуризмом, авангардизмом, сюрреалізмом, неоромантизмом тощо. Французька культура і мистецтво початку ХХ ст. знаходилися під впливом модернізму, для якого перевага ірраціонального начала над логічно-раціональним, превалювання таланту й мистецтва над наукою, антиреалістична спрямованість, звільнення мистецтва буденності («мистецтво для мистецтва») були основоположними критеріями. Експериментаторство, формотворчість, тяжіння до умовних засобів, пошук нових форм реалізації задумів спрямували творчість французьких митців цього періоду.

Художні образи в творах митців набували умовностей у позначенні ідей, думок і явищ. Хоча концепція символізму (фр.

symbolism, з грець. Σημάδι — знак, символ) йде від філософії Платона. Теоретичне осмислення відбулось в творах епохи Романтизму (Ф. Аст, К. Зольгер), в ідеалістичній філософії (І. Гете І. Кант, Ф. Крейцер, Ф. Мейер, Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер («Світ як воля і уявлення», 1819), Ф. Ніцше («надлюдина» як зміст землі), в «теорії несвідомого» Е. Гартмана («Філософія підсвідомості», 1869). Різні форми несвідомого: інстинкти, інтуїція, передчуття, автоматизм та інше, вважалися основою співіснування людини і Всесвіту. В цьому полягала основа формування ірраціоналістичних філософських вчень (А. Бергсон, М. Гайдеггер, Е. Гартман, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, З. Фрейд).

У словнику французької мови філософа-позитивіста Еміля Літтре (фр. Émile Maximilien Paul Littré, 1801—1881) можна знайти таке визначення символізму: «Символізм — це стан думки і мови, в якому догми інакше не виражаються, крім як в символі» [263. с. 219].

Символізм має знакову природу, йому притаманні всі властивості знака, однак за Г. Гадамером, він охоплює самотійну, яка має свою цінність реальність в сенсі і силі якої він на відміну від знака бере участь. Він об'єднує різні плани реальності [154, с. 528]. Існує сучасне розлоге пояснення (А. Білий, С. Аверінцев) терміну: «Символічне» — глибинне вимірювання мови, шифр, що віддає перевагу процесу виробництва значеній комунікативної функції, або особливий синтез умовної знаковості і безпосередньої образності, в якої ці два полюси врівноважуються і перетворюються в новий початок» [154, с. 528].

Конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. «Ідеєю», яку можна збагнути і відтворити за допомогою мистецтва стає «символ», зокрема музики і поезії (з часом ідея проникне у всі види мистецтв). Ці пошуки висвітлено в енциклопедії символізму французьких науковців (П. Брюнель, Ж. Кассу, Ф. Клодон, Ж. Пійєман, Л. Рішар) [85].

Французький символізм і його вплив на розвиток європейської культури досліджено в працях науковців (Г. Косіков [101], Л. Кокарева [91; 92], В. Крючкова [111], Н. Маньковська [136]), які акцентують увагу на культурі слова і його музичної виразності, ускладненні образів і асоціацій, містичності, мові натяків, недомовок, особливому значенні слів, використанні великих літер в словах як їх відокремлення, автономізації з метою піднесення стилю, категоризації понять.

Звернення до символу митців-романтиків і ХХ ст. схожі, але підхід до художньої реалізації цього поняття різний. Романтики відкидають символістську установку на суб'єктивізм, вони визнають вмотивований характер символу. Символ представляється їм вираженням того таємного закону, який виходить з природи самого буття (С. Малларме «Таємниця у поезії», 1896). Бельгійський письменник, драматург і філософ М. Метерлінк стверджував, що вимовлені слова мають сенс лише завдяки мовчанню, що омиває їх («Мовчання», 1896).

Французька вокальна культура приймає творчі орієнтири символізму, серед яких середньовічні легенди, які відповідали окремим уподобанням модернізму як напрямку релігійно-ідеалістичній філософії та згодом віддзеркалилося в творчості французьких митців. Поезія символізму стала відправною точкою в розробці системи символіки в вокальних жанрах і перш за все в жанрі *mélodie*: «Музика починається там, де слово є безсилим, музика створена для невимовного». Він шов від багатозначної символіки вербального тексту, керуючись «відповідальностями» Бодлера. Музика утворює своєрідну «подвійну символіку», «міжвідомчу поліфонічну гру смислів», які не формулюються вербально, вони тяжіють до безобразності (О. Лосев). К. Дебюссі мислив свої методи як звукові символи – аналогії поетичної мови, як звільнення від влади слова, вияви символізму музичного.

Для генезису і своєрідності національного символізму Франції і інших європейських країн, значущими стають не стільки загальні тенденції розвитку, характерні для ряду культур, та міжкультурних впливів і взаємозв'язків, скільки особа значимими є власні національні культурні традиції. Поетичний символізм досліджено в роботах науковців (С. Аверінцев, А. Лосев, Г Косіков, А. Михайлова, Ц. Тодоров), які звертають увагу на багатоплановість поняття «символ», що обумовлює множинність інтерпретацій і висновків представлених в працях цих авторів, їх висновки не суперечать один одному, скоріш, доповнюють загальну картину.

В основу естетики французького символізму лягли декілька положень: символічність природи і мистецтва (Ф. Шеллінг); теза, згідно з якою «світ цікавий поетові як символічне свідоцтво присутності мислячого начала» (Ф. Шиллер); віра про «зрошення життя мрією» (Ж. Нерваль); теорії о природі великого символу і

тісному зіткненні поезії містики (Новаліс); ідеї метафоричності мислення, інтуїтивістська естетика (А. Бергсон), філософія несвідомого (Н. Гартман); теософське вчення Е. Сведенборга про відповідності між земним і потойбічним світами; світ «небачених можливостей», що таїться в глибинах природи і людської душі (Р. Вагнер). Філософсько-естетичні основи художньої символізації розкрито в сучасній фундаментальній праці В. Бичкова («Символізація в мистецтві як естетичний принцип», 2012) [37].

Символістами у Франції були також сприйняті деякі судження Ж. Шарко і З. Фрейда про «несвідоме», їх цікавило не так «несвідоме» само по собі, як спілкування з вищою реальністю. Французьким символістам імпував «пан-символізм» філософа Т. Жуффруа, відповідно до якого Всесвіт є галереєю символів, будь-який предмет, будь-яка думка в певній мірі є символом, поезія є низкою символів, що з'являються духу заради досягнення невідомого («Лекції з естетики», 1822).

Особливо значимими є естетичні погляди А. Бергсона, що формувались у полеміці з позитивізмом філософії і натуралізмом в мистецтві у його працях («Матерія і пам'ять» 1896; «Досвід про безпосередні дані свідомості» 1889; «Сміх» 1900; «Творча еволюція» 1907).

Символісти шукають натхнення іноді в східних релігіях, теософії і антропософії, в творах літератора-символіста Жозефа Пеладана, що наповнені містикою і окультизмом. Серед постійних орієнтирів французьких символістів: міфи, казки, легенди, фольклор, що зіграв значну роль в виникненні верлібру (фр. *vers libre* — вільний вірш, неримований, нерівнонаголошений віршорядок, що має версифікаційні джерела у фольклорі, а також, як окремий ліричний жанр поезії).

Варіативність творчого методу і самого розуміння символу, що спостерігається у різних представників символізму, свідчить про різність поглядів на реалізацію найважливіших установок: свободи самовираження автора і множинності інтерпретацій художнього твору, що передбачає наявність в ньому символів і принципу *сугестії* (лат. *suggestio*, від *suggero*: навчаю, навіюю), яка протистоїть прямій репрезентації об'єкта зображення.

Французькі символісти спирались на архаїчні символи і *метафоричність мови*, які викликали певні асоціації та аналогії,

навіювали певні настрої і спогади, давали змогу читачам / слухачам (нараторам, реципієнтам) домислити і уявити сенс наративу (англ. і фр. narrative — оповідь, від лат. narrare — розповідати).

П. Меріме, Л. Віте намагались вийти за рамки умовностей літератури, створити новий «вільний жанр», який створив би умови максимального розуміння історичної реальності і її законів. С. Малларме вдалося розробити техніку *сугестії*. Він змушує читача отримувати не готівкову дійсність, щось самодостатнє, а «таємницю», що вимагає розгадки. Його метафори-аналогії видаються надзвичайно примхливими і неочевидними, проте на перевірку - вражають своєю точністю. Сюрреалісти Л. Арагон, А. Бретон, Р. Деснос і П. Елюар – робили кроки подолання умовностей традиційних жанрів на шляху розкриття таємниць людської психіки.

Не дивлячись на вплив бодлеровських ідей, Поль Верлен неухильно рухався до «майстерного спрощення» поетичної мови. Його поезія «пошепки» вперше у Франції зробила ставку не на зображально-виразні (мальовничі) можливості ліричного слова, а на його суггестивну силу. Воно впливає не стільки своїм прямим предметним значенням, скільки смисловим ореолом. Для досягнення цього ефекту він: 1) майстерно вживає в віршах просторічні і жаргонні слова, провінціалізми, фольклорні архаїзми, мовні «неправильності», що створювали розраховану ілюзію абсолютної довіри і розмовної спонтанності; 2) вводить «надприродності» в області ритміки, розчленовуючи олександрійський вірш за допомогою незвичних цезур і несподіваних переносів; 3) осягає світ не за допомогою рефлексії про нього, а через злиття з ним. П. Верлен розглядає музику як внутрішню мелодію і закликає відмовитися від рими, одного з аспектів вірша. Як сказано у вірші «Поетичне мистецтво» (фр. «Art poétique», 1874), для виразу «потрібно шукати приглушені, тихі засоби, що не є тоном, а півтоном, не колір, а відтінок». Поет повинен повністю віддатися музикально-поетичній хвилі, звільнившись від будь-якого контролю і примусу. Рядок з вірша «Поетичне мистецтво» (1874) П. Верлена, став девізом поетів-символістів: «Найперше — музика у слові!». Його вдалі фонетико-синтаксичні «навіювання», «підказки» спонукали поетів-символістів до визнання П. Верлена їх попередником.

Чудовим прикладом символістської філософії стала стаття блискучого французького актора Ш. Моріса «Література поточного

моменту». Відомий співак кабаре, посилаючись на Піфагора і Платона, вбачає витoki мистецтва в релігії, легендах, традиції, філософії як найбільш явних еманациях (лат. *emanatio* — витік, розповсюдження) незбагненого Абсолюту. Прагнення до нього як вищої істини пов'язане з мрією про позамежну область, що обіцяє вище екстатичне осяяння, «сяйво Істини в символах» [266], в якому справжнє мистецтво є одкровенням, що призначене стати релігією. Ш. Моріс підкреслює, що мистецтво символізму сходить до своїх першовитоків, щоб музика, живопис і поезія за допомогою гармонійного синтезу ліній, звуків, фарб і ритмів злилися в загальній кінцевій точці, з якої колись розійшлися: «Література поточного моменту синтетична: вона пристрасно бажає показати цілісну людину за посередництвом цілісного мистецтва» [266, с. 269].

Символізм тісно пов'язаний з глобальними темами і проблемами особистості. Він сприяє осмисленню запитань: «в ім'я чого я живу», «як мені жити», «що лишається після мене», пов'язаних з прагненням до гармонізації відносин людини з самим собою, суспільством, природою, з прагненням до досконалості. Надісторичними і позачасовими стають ті твори, в яких людина змогла зрозуміти і висловити суть буття і речей.

Швейцарський психоаналітик, філософ культури, родоначальник аналітичної психології К. Г. Юнг і австрійський психолог який вивчав людське «несвідоме» З. Фрейд, та їх послідовники, до символів мистецтва застосовують загальний психоаналітичний підхід. На їхню думку, за допомогою символів взаємозв'язок між свідомістю і «несвідомим» знаходить форму в творчості.

Пізніше французький філософ Анрі Бергсон опублікував есе «Безпосередні дані свідомості» (фр. «*Essai sur les donnees immediates de la conscience*», 1889), де філософія інтуїтивізму в головних принципах перекликається зі світоглядом символістів. Пріоритет віддається музиці та поезії: «Відтак, музика виступає як потенційна філософія, де переклад мови музичних інтонацій на мову філософських понять — завдання семіотичне, культурно-герменевтичне, що впирається у взаємодію різних явищ духовної культури між собою, в їх трансмірну здатність взаєморозуміння та взаємонаслідування».

Символісти, дотримуючись теорії А. Шопенгауера, вважали лише музику мистецтвом трансцендентного (лат. *transcendens* від лат.

transcendo — що переступає чи перевершує, виходить за межі), що найближче стоїть до таємного світу. Саме символізм згодом поширився країнами Європи, і став першою маніфестацією модернізму. Символізація в художній творчості була звеличена і зведена в ранг єдиного методу символістів в Європі кінця XIX — початку XX ст.

Яскравими представниками літературного символізму у Франції були: Ш. Бодлер, П. Верлен, П. Валері, А. Жид, П. Клодель, С. Малларме, П. Прюдом, А. Рембо, С-П. Ру та ін.. Але підґрунтям французького символізму були практично всі поети-лірики від Данте і Ф. Війона до Е. По і Т. Готьє.

Французька поезія *метафорична*. Її зразки короткі, чіткі з об'ємними образами у вербальному тексті. Цей текст швидко засвоювався і роль метафори в мовному або поетичному тексті набувала більшого значення. Поезія символізму виражає себе логічною мовою понять, вона виникає з «духу музики», передає ліричний настрій через звуки, надихає місткими метафорами. Французький поет-символіст Стюарт Мерріль зазначав: «Поезія — це водночас слово і музика. Словом вона говорить і міркує, музикою співає та мріє» [101, с. 458].

Метафоричний опис образу, який відповідає малюванню портрета-копії відомий з античних часів. В основу метафоричного опису покладено ідею точного візуального відображення оригіналу в вербальному тексті, який передбачає максимальну схожість між оригіналом і його «копією-перекладом».

Метафоризація слугує оптимізації сприйняття / засвоєння інформації, нового її прочитання, відбувається з творчою інтенцією подолання одноманітності у виборі виражальних засобів. Чималу роль у створенні поетичних текстів виконує художня метафора, якої притаманна глибина, змістова багатоплановість. Вона дає імпульс образно-емоційного враження, прискорює сприйняття фактологічної інформації.

В основі подібності метафори і символів дослідники бачать образність, алегоричність, інтерпретаційність тощо. Існують і принципові відмінності символу і метафори, як визначив А. Лосєв [126]. Вони полягають у сутності цих явищ: 1) метафора — це троп (грец. τρόπος — «зворот»), прийом виразності, фігура мови; 2) символ — це мовний знак (дав.-грець. σύμβολον — <умовний> знак, сигнал).

Експресивність метафори в художньому творі функціонує у самому широкому контексті. Вона є ґрунтом для виникнення і функціонування *синестезії*.

Феномен синестезії відомий з кінця XVII — початку XVIII ст., досліджений у працях філософів (Р. Декарт, Д. Дідро, Г. Лейбніц, Дж. Локк та ін.). Питання синестезії вивчались в різних галузях науки та мистецтва: у філософії (О. Лосєв, П. Флоренський та ін.), психології (Б. Ананьєв, О. Леонтьєв, С. Рубінштейн, Б. Галєєв та ін.), естетиці (І. Ванечкіна, Б. Галєєв та ін.), літературознавстві (І. Абдулін, Ш. Бодлер, А. Рембо та ін.), мистецтвознавстві (В. Ванслов, С. Ейзенштейн, Б. Мейлах тощо). До проблеми синестезії звертаються сучасні українські літературознавці, зокрема Л. Генералюк («Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва», 2008). Однак, єдиного трактування терміну досі не існує, але є декілька наукових описів даного явища.

Синестезія об'єднує в собі безліч найрізноманітніших явищ. На думку Б. Галєєва [55], це міжпочуттєві зв'язки в психіці, а також результат їх проявів в конкретних мистецтвах; певні поетичні стежки і стилістичні фігури, пов'язані з міжчуттєвими переносами; колірні і просторові образи, що викликаються музикою; і навіть, взаємодія між мистецтвами (зоровими і слуховими).

Явище синестезії є давньою, розповсюдженою універсальною формою метафори (Аравія, Вавілон, Єгипет, Індія, Іран, Китай, Палестина, Японія). Мова є підтвердженням існування і допоміжним джерелом вивчення цього психічного явища. В цьому контексті теорія психологічних архетипів К. Г. Юнга, теорія «метафоричних архетипів», або «архетипів образів», пояснює спільність біологічних властивостей людства — здатність відчувати.

Прикладом літературної синестезії можуть слугувати поетичні твори (А. Рембо, Ш. Бодлер, Ж. Мореас), твори живописної синестезії (П. Пікассо, П. Клеє, М. Шагал), музичної (К. Дебюссі, О. Мессіан, М. Равель, Ф. Пуленк). Цей перелік можна продовжувати, і впевнено стверджувати, що всі види мистецтва синестетичні, а також, що існування особливих «синестетичних» жанрів (програмна музика, музичний живопис) та «синестетичні» види мистецтва (світломузика, музичні абстрактні відеофільми, відеокопії тощо). Це вірно як твердження, що до живопису ближче завжди музика (гармонія,

композиція, ритм, темп, інтервал, тон, колір, світло), що лишається актуальним з античних часів.

Виявлення синестетичної метафори в усталених музикознавчих поняттях покликане продемонструвати між чуттєву асоціативність в музичних творах. Це не лише художнє слово-прикраса, це інструмент дослідження ментального світу людини. Воно формувалось паралельно теоретичному осмисленню символізму, від 1857 року, коли у Франції було надруковано поетичну збірку «Квіти зла» Шарля Бодлера [31], та пов'язана з творчістю поетів-символістів (П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме (60-70 pp.) та ін.).

В «Законі загальної аналогії» Ш. Бодлера, основоположника естетики символізму, було сформульовано феномен синтезу мистецтв, проявлення «відповідностей» і механізм їх сприйняття «загальними почуттями», що вкорінені в кожному почутті людини. Ідея синестезії лежить в основі програмного сонета Ш. Бодлера «Відповідності» (фр. «Correspondances», 1857). Ш. Бодлер встановлює три типи відповідностей: 1. явища синестезії, коли одне відчуття (звук) викликає інше відчуття, що відноситься до іншої області сприйняття (колір, смак). Ці афективно-асоціативні зв'язки не піддаються раціоналізації, але провокують численні *метафоричні* відтворення; 2. чуттєві враження, що перетікають, взаємодіють — тобто, володіють сугестивною силою: здатні порушувати спогади і пробуджувати уяву (запах — твір «Аромат»; тіло коханої викликає картину далекого морського острова — «Екзотичний аромат»); 3. предметний світ і емоційні переживання від нього виявляються «відображенням» проявами духовної «надприроди». Підключення до вселенського життя призводить до того, що вони починають «перегукуватися» (перегукуються звук, запах, форма, колір, тощо). Це явище визначено у другому виданні «Літературознавчого словника-довідника» (за редакцією Р. Гром'яка) як «художній прийом, поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій» [124, с. 625].

Французький поет, критик, есеїст і перекладач Шарль Бодлер вважав, що у мистецтві немає випадковостей, поезія символів покликана її подолати. Він з недовірою ставився до спонтанного, не довіряв «натхненню», тому свідомо культивував «логіку і аналіз» в поезії, віртуозну майстерність і строгість форм. Поняття синестезії лежить на пограниччі кількох видів мистецтва, і щонайперше —

музики, живопису і літератури. Музика як поезія має форму, знаки, ритм, композицію, динамічну і кольорову палітру. Картина образотворчого мистецтва завжди передбачає «співтворця» – людину, що сприймає, з його зосередженим проникненням у світ, зображений на полотні. Мистецтва взаємно збагачуються, розвиваються паралельно, саме тому Ш. Бодлер захоплювався творчістю Р. Вагнера, бачив у ньому безліч символів.

Проблема загальних питань синестезії, і її різновиду – «кольорового слуху», акустично-візуальних асоціацій, привернула увагу дослідників в останній чверті XIX ст., відображена у відомому сонеті французького поета А. Рембо («Голосівки», 1871). Поету здавалося, що він відкриває прихований сенс буття, створює абсолютно нове «дієслово поезії», що «коли-небудь стане нашим почуттям», а сам він стає подібним до «золотої іскри вселенського світла», «час загальної мови прийде! <...> Ця мова буде розмовою душі з душею, вона вбере в себе все — запахи, звуки, кольори, вона поєднає думку з думкою і примусить її рухатися» (А. Рембо, 1982), викристалізовується формула поета: «Я — це інший» (фр. «Je est un autre») [273].

Поет А. Рембо висловлювався про синтез відчуттів у власній творчості. Він обґрунтував можливість «темної», сугестивної поезії, яка розмірковує і не використовуючи описи, безпосередньо викликає до буття ті чи інші образи. Своєрідність і особливий характер конкретно-чуттєвого бачення світу помітно вирізняє поезію серед інших мистецтв. Різні види мистецтв: поезія, живопис, музика маючи спільну кінцеву мету – художньо-естетичне відображення дійсності, – досягають цієї мети різними засобами. Поезія через уяву апелює до пам'яті органів (зір, слух, нюх, дотик, смак), що робить її своєрідним універсальним, полісенсорним видом мистецтва.

Синестезійні метафоричні моделі відповідають особливостям сприймання і пізнання людиною навколишнього світу, а також, впливають на відтворення його вербальними засобами. Синестезійний троп – є результатом взаємодії першої (чуттєвого сприйняття) і другої (вербальної) сигнальних систем. Єдина суперечність між ними — нескінченність людського пізнання і обмеженість мови в образному естетичному сприйнятті світу. В цьому Арістотель бачив завдання мистецтв і їх взаємодії (драми,

поезії, танцю і слова), як первинного синкретизму (греч. *synkretismos* — з'єднання, об'єднання).

Характеризуючи метод символістської поезії, Ю. Лотман виділив своєрідний парадокс творчості поетів-символістів, які, з одного боку, прагнуть до крайнього суб'єктивізму в мові і формі, а, з іншого боку, створюють «тексти про тексти», «метатекст», засновані на інтерзв'язках найширшого рівня, — від взаємодії різних видів мистецтва до втілення історико-стильових «знаків», іманентно властивих «своєму» виду мистецтва [129, с. 669].

Французький вчений Ш. Батьо у праці «Витончені мистецтва, зведені до єдиного принципу» (1746), намагався сформулювати закон художнього синтезу мистецтв. Він виділив п'ять «витончених» мистецтв (живопис, скульптура, музика, поезія, танець) і два наближених до них – архітектуру й вимову, вбачаючи притаманність «динамічним» видам мистецтв своєрідного сенсу. Найбільшій інтенсивності набуває дослідження взаємодії літератури з іншими видами мистецтв на межі ХІХ-ХХ ст.

У 1965 р. для позначення злиття кількох видів мистецтв, медіа, Дік Хіггінс, представник течії «Флюксус», вжив термін «інтермедіальність», який більш ніж за століття до нього ввів англійський поет і літературний критик, філософ Самюель Тейлор Колрідж (в 1812 р.) для позначення наративних функцій алегорії. Він зауважив, що наративна алегорія, відрізняючись як реальність від символу, є посередником (*intermedium*) між людиною та персоніфікацією, уособлюючи своєрідний місток між загальним та особистісним. у 1983 р., О. Хансен-Льове виокремив поняття інтермедіальності і значно поглибив у монографії «Інтермедіальність у модернізмі» (2006), закріпивши визначення терміну.

Інтермедіальність є перекладом однієї мови мистецтва на іншу в межах культури. Крім того, інтермедіальність поєднує різні елементи мистецтва у номедійному (література, живопис тощо) чи мультимедійному (театр, кіно тощо) тексті. Такі моделі, зазвичай, мають мультимедійні презентації в системі будь-якої художньої форми, так само як і моделі номедійні, в яких встановлені межі інтеграції через особливі умови синтезу в рамках медіазон, де існують гетерогенні медіуми, як просторові, так і часові («*Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort - und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne*», 1983)

У ХХ ст. завдяки дослідженням М. Бахтіна («діалогічність тексту»), інтертекстуальності Ю. Кристєвої і Ж. Дерріда, термін «інтермедіальність» («трансмедіальність») було засвоєно термінологічною системою філології, філософії і мистецтвознавства. У наукових працях найчастіше інтермедіальність пов'язується із синтезом мистецтв (О. Астаф'єв, Ю. Борєв, А. Волков, М. Ігнатенко, Ю. Лотман та інші).

Виділено різні типи інтермедіальності: *конвенціональний* (театральність літератури, музичність живопису, зображальність, пластичність музики, тобто медіальна гетероморфність), *нормативний* (один сюжет розробляється різними медіа) і *референціальний* (ексфразис), об'єднує їх – комунікація між мовами різних видів мистецтв.

Відмінності літератури та музики як знакових систем залучає у поле зору інтермедіальності *нарратив*. Дослідники розглядають нарративне, як *трансмедіальну* когнітивну схему у творах та медіа. Завдяки нарративу, що складає символічний сюжет, за яким і класифікується дійсність, здійснюється її розуміння.

Музичний твір (вокальний) має два тексти, інтертекст – завершене і цільне повідомлення, що утворюється вербальними (лінгвістичними) і невербальними (музичними) знаками, та організоване відповідно задуму автора. Тобто в музичному творі («музичному портреті» також) від самого початку міститься ідея інтертекстуальності, яка є невід'ємною характеристикою даного семіотичного простору.

«Музичний портрет» є інтермедіальним проектом, що звертається до літератури, живопису, театрального мистецтва і інших, відтворює зображення, звук, світло, кольори, запахи, а також іноді час і простір за допомогою синестезії. Будь-який твір (текст) є повноцінною художньою системою (за теорією тексту Ю. Лотмана), і має властивості встановлювати *трансмедіальні* зв'язки з іншими текстами: кінематографічними, образотворчими, архітектурними, пластичними, науковими, релігійними тощо. Крім цього включає створення візуального ряду багаторівневий культурний інтертекст. Ці звернення утворюють смислові акценти сюжету, висловлюють авторські інтенції, найбільш важливі моменти в інтерпретації концепції персонажа, ситуації, всього творчого задуму загалом.

Таким чином, можна зробити висновки, що «музичний портрет» як форма французької вокальної культури, може бути розглянутим як повноцінний семіотичний простір, з універсальною текстовою категорією інтертекстуальності наряду із специфічними характеристиками своєї знакової системи. *Трансмедіальність* 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, автотекстуальні відношення і трансмедіальні зв'язки відповідно закріплюють цілісність загальної картини твору конкретного композитора і його стилю.

Трансмедіальність є специфічною формою діалогу культур і світогляду, взаємодія художніх знаків різних видів мистецтв віддзеркалює діалогічність і синкретизм художньої творчості і культури загалом.

Трансмедіальність не є історичною категорією, що виявляється більш ніж в одному середовищі. Наприклад, принцип варіації або категорія наративності, бути застосовна не тільки до вербального тексту (це може бути опера, балет або візуальні мистецтва). Ще одним аспектом трансмедіальності є спільність історичних напрямків в конкретні періоди, що проявляється в різних сферах формальним підходом — сенсуальність (від фр. *sensualisme*, лат. *sensus* — «сприйняття, почуття, відчуття»), патетична експресивність в драмі, художній творчості, опері або інструментальній музиці.

Категорія трансмедіальності може існувати на рівні змісту (теми, архетипи, конфлікти виражені: у вербальному тексті, візуальному мистецтві, опері, в класичній сонатної формі). Іншим варіантом інтермедіальної транспозиції є випадки, коли аспекти змісту або форми проявляються в творах іншого середовища, але походження їх очевидно.

Наприклад, екранізація літературного твору або перенесення в драматичний твір. Роман Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» (1890) отримує втілення в опері: «Портрет Доріана Грея» – в Англії, Данії, Росії. На цей сюжет відомі драматичні вистави різних театрів. У ХХІ ст. Відбулася екранізація роману (2009). Київська оперна вистава «Сіндром Доріана» Кармели Цепколенко є одним із прикладів інтермедіальності (Київ, 2018 р). Тема чуттєвої насолоди і

споживання земних задоволень, що відображена в романі О. Уайльда, отримала своє життя в хоррор-мюзиклі «Портрет Доріана Грея» російського композитора В. Баскіна (2018). Сучасний британський письменник Вілл Селф запропонував в своєму романі «Доріан» («Dorian», 1992) напівпародійну версію історії Доріана Грея. Час дії вистави перенесено в 80-ті рр. ХХ ст. У медицині є медичний термін хвороби «синдром Доріана Грея» як культ молодості, страх перед фізичним зів'язненням і старінням.

Таким чином, інтермедіальна транспозиція (трансмедіальна) та синестезія відповідають міжмистецьким зв'язкам. Різні варіанти важливі для загальних порівняльних досліджень художніх, зокрема музичних творів.

2.2. Символізм у французькій вокальній культурі ХХ ст.

Французький символізм був значною яскравою епохою в поезії і вокальній культурі ХХ ст. Для нього були характерними неповторні художні відкриття і літературні знахідки, які значно вплинуло на розвиток національної культури. Саме символісти проголосили існування кількох світів: реального (об'єктивного), духовного (суб'єктивного) та ідеального (світу Вічних Ідей). На їхню думку, матеріальна природа була лише оболонкою для духовної субстанції. Її мали звільнити поети, щоб спрямувати пошук вічної ідеї, краси і гармонії.

Формальною ознакою естетики символізму в мистецтві був розквіт різних жанрів, зокрема вокальних. Оскільки вокальний жанр за своєю сутністю є символістським. Йому притаманне символістське мислення із ліричною тематикою.

Перебудова норм техніки віршування яскраво відображена в колективній збірці «Сонети до Вагнера» («Sonnets à Wagner», 1886). У цій збірці символістської тематики підкреслені музичні терміни («Кантилени» Ж. Мореас, «Заспокоєння» А. де Реньє, «Гамми» С. Мерріль, «Голосні» А. Рембо, тощо). Головна ідея цих творів міститься у таємниці, що криється у глибині матеріальних речей. Ж. Мореас підкреслює цю думку у маніфесті: «справа митця втілити цю ідею, надати збагненої форми». Розкриваючи особливості символізму, автори акцентують увагу на предметах, що стають його

об'єктами: троянда, каміння, книга можуть перетворитися автором на індивідуальну асоціацію, що стане символом.

Невмотивованість символу є винаходом символістського мистецтва. «Істина ховається позаду форм-символів» пише А. П. Жид («Трактат про Нарциса. Теорія символу», 1891) «Твір мистецтва і є той кристал, мініатюрне втілення раю, де ідея являє себе, розквітаючи в первозданній чистоті» [250]. Поет є творцем, будь-яка річ для нього — символ, здатний явити свій ідеальний першообраз, прихований під чуттєвим покровом і як би нашіптує: «Я тут». Чуттєві феномени символізують істину, відкрити яку — їх єдине призначення. Простір і час стають рухливими, безмежними, швидкоплинними. Вони постійно змінюються. Відбувається суб'єктивна деформація.

Один з варіантів формулювання основних постулатів французького символізму належить Альберу Ор'є (в статті «Поль Гоген: символізм в живопису», 1891). Автор висунув п'ять законів символістського мистецтва: «Твір має бути, по-перше, ідейним, бо єдиний його ідеал-вираз ідеї; по-друге, символічним, оскільки ця ідея отримує вираз в формах; по-третє, синтетичним, оскільки малюнок його форм, накреслення його знаків відповідає узагальненому способу розуміння; по-четверте, суб'єктивним, оскільки його об'єкт повинен розглядатися не як об'єкт, але як знак, що сприймається суб'єктом; по-п'яте, внаслідок сказаного, воно повинно бути декоративним, бо декоративний живопис... не що інше, як вид мистецтва, суб'єктивний, синтетичний, символічний і ідейний одночасно» [85].

Символи завжди супроводжували людину, символічне бачення Всесвіту існує в архетипах культури, поетичних образах. Своєрідність проблемного кола питань торкається філософії музики в контексті вокального культурного простору естетико-мистецтвознавчих пошуків ХХ ст. яке можливо здійснити на основі наукових праць (Т. Адорно, С. Лангер, О. Лосєв, А. Онеггер), що продемонстрували еволюцію мислення про музику від обґрунтування до естетико-мистецтвознавчих розвідок, до прагнення віднайти всезагальне у специфічному.

Англійський філософ і естетик Сьюзен Лангер застосовує ідеї філософів «віденського кола» до сфери мистецтва та здійснює критичний аналіз попереднього філософсько-теоретичного обґрунтування феномену музики. В межах інтерпретації символу, міфу, експресії в концепції С. Лангер представлена проблема форми та змісту, що є однією з основних в філософії музики («Філософія в

новому ключі», 1945). Вони не можуть бути завжди пояснені вербальною мовою, проте є найбільш близькими до людських почуттів. Важлива ідея «значимої» форми, яку можна відчувати, не визначаючи.

У характеристиці нової музики Т. Адорно доводить, що її філософія є запереченням проти перетворення художніх творів на товар. У нього по-новому представлена гегелівська проблема взаємозв'язку суб'єкта та об'єкта в музичному творі, що здатні до взаємопереходу, музичної форми як концентрованого виразу змісту. Кожний твір філософ розглядає як зразок розвитку музичної форми та її динаміки, в результаті чого в процесі інтерпретації відбувається остаточне розчинення форми. Характерною рисою музики ХХ ст. Т. Адорно визначає тенденцію посилення синтезу між видами мистецтва, що сприяє розширенню їх можливостей. При цьому, самі ці галузі мистецтва не втрачають своєї специфічної своєрідності [3].

Сфера філософських інтересів А. Онеггера, пов'язана з проблемами специфіки музичного мистецтва, особливостями творчого процесу та сприйняттям музики, їх відмінності відносно інших видів мистецтв. Особливу увагу приділено аналізу двох основних етапів творчого процесу (виникнення ідеї музичного твору та її втілення), що можуть відбуватися як шляхом імпровізації, так і через працю розуму. Основним засобом виразності проголошується *мелодія*, в створенні якої найбільше виявляється композиторська обдарованість, наголошується необхідність виховання як публіки, так і виконавців.

Філософські погляди О. Лосева поєднують проблематику характерну для античної естетики (ідея етосу, числової основи музики), і основних ідей західноєвропейської філософії (другої половини ХІХ ст.). Музика розглядається як унікальний вид мистецтва, що торкається самої суті життя, сутності внутрішнього світу людини. Простежується зв'язок античних традицій, музичного етосу, ідей піфагореїзму стосовно гармонії як властивості буття, а також вплив ідей А. Шопенгауера та Ф. Ніцше. Музичне мистецтво вважається вищим за науку (А. Шопенгауер), має перетворюючу силу (Ф. Ніцше), має наповнити життя сенсом та об'єднати націю (Р. Вагнер).

Одним з підходів до вивчення шляхів символізації в вокальному мистецтві, конкретно-чуттєвому вираженні його смислової предметності може служити аналіз поглядів тих теоретиків і практиків музичного мистецтва, у яких проблема символічного становить стрижень творчості і художньо-естетичних концепцій, а також

музикознавчих досліджень творчості композиторів і поетів цього часу (Т. Балашова [20], В. Бобровський [29], С. Веліковській [50], В. Жаркова [69], О. Корнієнко [99], Л. Кокарева [91], Ф. Клодон [89], С. Сігітов [182], Г. Філенко [200]).

Символістськими віяннями були охоплені всі види мистецтва: література, музика, театр, живопис, графіка, скульптура, архітектура, балет, фотографія, кінематограф, декоративно-прикладне мистецтво. Специфіку естетики французького символізму утворює все нове: від оригінальних трактувань класичних естетичних категорій і понять до символізації образів. Визначивши поезію як особливий тип художнього мислення, символісти остаточно проголосили її поезію як форму розвитку. На їх думку, зміст твору не може бути переданий засобами прози, саме тому в їх творчості опинився верлібр (фр. *vers libre* — вільний вірш). Верлібр має версифікаційні джерела у фольклорі. В жанрі верлібра працювали поети: Артюр Рембо, Гюстав Кан, Реми де Гурмон, Макс Жакоб, Поль Елюар та інші.

Прагнення до відтворення картини світу, недосяжної і загадкової в своїй недоступності, в якій мова символічних форм (особливо невербальних) виявляється найбільш підходящим і універсальним художнім засобом. Звідси наполегливе бажання символістів вийти за межі вербальності в область образотворчого (живопису, архітектури, скульптури), театрального (найбільше — танцю) і музичного мистецтва. Осмислення і поетичне прочитання різних музичних форм і жанрів, прагнення до розуміння організуючої ролі ритму в поезії і в прозі, занурення в світ звукопису у вірші, в потік музичних образів і асоціацій.

Виділяючи музику серед інших мистецтв і явищ культури, А. Шопенгауер вказував, що «розгадка внутрішньої сутності» музики і її «відтворення світу», ця розгадка «вимагає, щоб в музиці бачили копію такого оригіналу, який сам безпосередньо ніколи не може бути представлений», тобто «Музика на противагу іншим мистецтвам не є відбитком ідей, а відбиток самої волі, об'єктно якої представляють ідею; ось чому дія музики настільки могутніша і глибше дії інших мистецтв: адже останні кажуть тільки про тіні, вона ж — про суть» [219, с. 255].

Українська вчена Валерія Жаркова, досліджуючи вплив творчості провідного представника французької поезії ХІХ ст. С. Малларме на музику, пише: «Тим часом, знайдений у французькій поезії наприкінці

XIX століття новий «механізм» будови художнього цілого, відпрацьований Полем Верленом, Артюром Рембо, Стефаном Малларме, впливав на інші види мистецтва. В тому числі, і на музику» [67, с. 1-13].

Композитори часто зверталися до міфологічних і біблійних сюжетів, шукали натхнення в темах любові й страждання, захоплювалися містикою, використовували символи, алегорії, натяки, що надавало творам загадковості, що мали в основі систему «відповідностей» Ш. Бодлера (К. Дебюссі, Ж. Мореас, Ж. Грізе), або створювали діючі моделі, подібні до французької мовленнєвої структури.

Символічний живописний образ містить комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, ритмам, композиції, текстурі. Музика також має форму, знаки, ритм, композицію, динамічну і кольорову палітру. Поєднання музики і поетичного символізму у синтетичних камерно-вокальних жанрах, призвело до подальшого розвитку нових якостей, пов'язаних з рисами психологізму, ототожнення психіки та свідомості, осмислення позасвідомих процесів, суб'єктивного світу, що поступово почали проявлятися ще в музиці Ренесансу.

Російський філософ і філолог О. Лосєв підкреслює: «символ володіє майже всіма атрибутами уяви: трансцендентальністю, спонтанністю, синтетичністю, асоціативністю, продуктивністю <...> Символ дається тільки і виключно в досвіді творчого творення і до цього, без цього і поза цим бути не може. [121, с. 427] Крім того особливістю символу як семантичної одиниці є множинність значень. Вибір однієї теми із сукупності значень, притаманних символу, визначає функцію розмежування, семантичної опозиції досліджено в працях науковців (В. Іванов, К. Леві-Строс, В. Пропп, В. Топоров), має в собі протилежні ознаки, які несуть позитивні та негативні смисли: структури простору (верх / низ, небо / земля та ін.), структури часу (день / ніч, світло / темрява), кольору (білий / чорний, червоний / чорний), соціальні категорії (чоловіче / жіноче, старший / молодший) тощо.

Пошуки французьких композиторів XX ст. ведуть до формули К. Дебюссі: «музика є мистецтво невиразного». Музична матеріалізація символу менш стабільна, як що в неї відсутня вербальна складова. Музика без слів позбавлена конкретики. Але порівнюючи з

літературою, можна сказати, що музичний вислів має універсальні засоби реалізації драматичних принципів (темп, фактуру, динаміку, систему лейтмотивів) і в змозі брати на себе функцію драматургічного стрижня твору, завдяки символічності мовних засобів. Синтез зі словом конкретизує образи, утворює просторово-часову «декорацію», посилює глибину «малюнка». Головний компонент (поетичний текст, «з початку було слово») і другорядний («побічний» текст, просторово-візуальна і музична сторона твору) постають як відображення принципу синтезу мистецтв.

Поети-символісти підсилили багатозмістовність і амбівалентність поетичного образу (від лат. *ambo* — обидва і лат. *valere* — володіти, діяти; психічний стан роздвоєності; співіснування протилежних відносин або почуттів), саме тому малі ліричні форми отримали небувалі виразні можливості. Руйнація застиглої смислової визначеності слова, привела до рухливості, хиткості, до глибин багатозначності, що створюються перетинами сенсів і грою асоціацій.

Але їм вдалося значно збагатити поезію принципами музичної композиції і взагалі сприяли синтезу мистецтв (Р. Вагнер). Відкриття символізму в поезії дало поштовх розвитку нових художніх систем. Ідеалістична доктрина символізму належить до кризових явищ, але прагнення символістів побачити світ в його цілісності, відобразити його ліричному творі робить поетичний символізм художньо значним. Символістська музика, яка прагне до яскравої виразності, стикається у своїх пошуках з іншими стильовими явищами, насамперед з імпресіонізмом, авангардизмом.

Характеризуючи метод символістської поезії, літературознавець і культуролог Ю. Лотман виділяє своєрідний парадокс творчості поетів-символістів, які, з одного боку, прагнуть до крайнього суб'єктивізму в мові і формі, а, з іншого боку, створюють «тексти про тексти», «метатекст», засновані на інтерзв'язках найширшого рівня, — від взаємодії різних видів мистецтва до втілення історико-стильових «знаків», іманентно властивих «своєму» виду мистецтва [129, с. 669].

Естетика і поетика літературного символізму співпадає з музично-символістським баченням композиторів ХХ ст. Наприклад, К. Дебюссі концентрує свою увагу саме на вокальній ліриці, в творах на віршах поетів-символістів. Індивідуально-творчі рішення в композиціях, створених «символістські» мислячими поетами (художниками,

музикантами), знаходяться в постійному взаємозв'язку із відомими темами, сюжетами тощо як певними знаками чи кодами культури.

На основі визначень символізму Ф. Клодона можна зробити висновок про синтез символів музики і слова, які найяскравіше проявилися у французькій культурі [89]. Тут музика прагне за найменшими рухами вірша, його інтонаціями, звуковим ладом і в той же час створює звукову атмосферу, яка збагачує текст новими смислами, глибиною і проникливістю.

Завдяки своїй цілісності стилю, символізм органічно акумулює в собі різні явища культури, реалізує заповітну мрію романтиків - ідею культурного синтезу, французький символізм органічно увійшов в контекст світової культури, що забезпечило його провідне, всесвітнє значення в ХХ ст. У той же час в якості своєрідного явища, глибоко вкоріненого в національній традиції, він узагальнив багато характерних особливостей самої французької культури.

Німецький і американський філософ і культуролог Ернест Кассіер, переглядаючи трансцендентальну естетику І. Канта, виявив історичність і залежність простору і часу від символічних форм культури. Однак, виявлений на початку ХХ ст. нерозривний зв'язок просторово-часових відносин з процесом символізації в мистецтві і в культурі в цілому, є результатом філософського пошуку найбільш загальних і універсальних форм відносин людини до Всесвіту.

Естетичні теорії сучасності звертають увагу на можливість через символіку мистецтва розкривати не універсальні підстави, але говорити про кінцеве, мінливе, що вислизає від чітких визначень буття людини в просторі і часі. Таке зміщення ракурсу в естетичній свідомості, призводить і до зміни інтерпретації символічного: в центрі уваги знаходяться не трансцендентні підстави символу, але такі категорії, як «слід», «зникнення», «відмінність» (Ж. Дерріда), «*lines de fuite*» «лінії польоту» (фр. «*lines de fuite*», французького філософа Жюльєн Дельоза, в працях присвячених питанням філософії, літератури, кіно та образотворчого мистецтва.), «небачене» (Ж. Л-Маріон). Трансформація процесів символізації, викликана загальною кризою епохи, відбилася як *на мові*, так і *на стилі існування людини*.

Музику завжди розглядають як майже єдине з мистецтв, яке передбачає максимальну свободу самовираження для композитора і необмежену свободу інтерпретації для слухача. Її унікальність у тому, що кожна людина не обмежується тільки власними відчуттями, а

намагається зрозуміти суть того, що «зашифрував» композитор в тому чи іншому творі.

Естетика, беручи до уваги різноманіття буття людини в ХХ ст., виявляє в символізації мистецтва умови можливості «скупчування» ідентичності. Саме слово «символ» нагадує про таку можливість завдяки походженню від грецького дієслова *συνβάλλειν*, тобто «з'єднувати», «збирати» різне.

Опору символізму в вокальній музиці треба шукати в архетипах (від грець. *Ἀρχέτυπον* — «прототип»), що завжди присутні в культурі, незалежно від етнічної приналежності, тому зрозумілі для носіїв будь якої мови. К. Юнг і М. Еліаде спиралися на уявлення про єдність і сутнісну незмінність людської природи від давніх часів до сучасності. М. Еліаде у праці «Образи і символи» підкреслює: «Привертаючи увагу до живучості символів і міфічних тем в душі сучасної людини, показуючи, що спонтанне відкриття архетипів і архаїчної символіки, властивої всьому роду людському незалежно від раси і географічного середовища, глибинна психологія позбавила історика релігій від останніх коливань». Символізм в музиці визначає зв'язок між музичними та немусичними елементами, такими, як інші види мистецтв, предмети, людина або її емоційний стан. Цей зв'язок був присутнім ще з епохи Відродження (теситура і гармонія відповідають поетичному тексту), в музиці Бароко (священна нумерологія, барви тональностей, символи віри), мотиви — символи, звуки — імена (як мотиви Баха, Бетховена), лейтмотиви, тощо.

До музичного символізму відносять Габріеля Форе (1845-1924), який створив першу версію «Пеллеас і Мелісанда», музику до поеми М. Метерлінка (надзвичайно популярної: Ян Сібеліус написав музику до драми, Клод Дебюссі — оперу, Арнольд Шенберг — симфонічну поему). Творчість Г. Форе знаходиться на перетині епохи класицизму і романтизму, музична мова митця нагадує картинний звукопис імпресіоністів.

Французький вокальний жанр *melodie* (термін «*melodie*» в українське мистецтвознавство введено В. Жарковою), є відзеркаленням творчого осмислення поезії символістів. В. Жаркова підкреслює важливість жанру для вокальної лірики композитора: «*mélodie* відкривала незвідану область творчої реалізації композитора в процесі відтворення музики вірша. Для цього необхідно було не тільки виразно інтонувати обраний поетичний текст, передати його настрій і характер,

але виявити його неповторну поетичну структуру, а потім зафіксувати її музичними засобами» [69, с. 206].

Головним знавцем вокальної музики композитора до сьогодні залишається Ж.- М. Некту, який звертає увагу дослідників на те, що вокальна творчість організується в серії, особливі групи *mélodies*, які визначають стиль і можливий шлях його розвитку. огляд французької *mélodie* і композиторів, які зверталися до даного жанру, міститься і в дослідженні О. Корнієнко [85].

Заклик П. Верлена: «*De la musique avant toutes choses*» (фр.«Музика понад усе») знайшов відгук в творчості Г. Форе, значимість якої виходить далеко за межі його спадщини і видається більш глобальною, оскільки композитор звертався до національного вокального жанру *mélodie* і багато в чому вплинув на його формування і розвиток. Мистецтвознавець С. Сігітов в монографії, присвяченій Г. Форе [181], досліджує естетичні установки композитора, художні погляди, світобачення. Учнями Г. Форе опубліковано декілька окремих монографій (Луї Вюймен - 1914, Шарль Кеклен - 1927, Еміль Вюйєрмоз - 1953, 1960).

Творчість Г. Форе можливо розглядати в різних, досить неочікуваних ракурсах: з точки зору музичної технології, філософії музики або культурології. Романтизм і символізм надихали мистецтво Г. Форе. «В епоху символізму людина відчула себе самотньою на загубленій в космічному просторі Землі, самотнім під небом. І, одночасно, вільним від прокрустова ложа догм і релігій, соціальних структур, від наївного поділу на чорне і біле. Здається, залишилось зробити ще зусилля, і земне тяжіння буде подолано. Дух свободи вселяв відчай і захват» — пише російський науковець В. Максимов у статті «Французький символізм — вступ в ХХ століття».

Опора на естетику символізму дала свободу вибору музичної виразності. Г. Форе природно поєднує смислові нюанси символістської поезії з старовинними і сучасними в «нові модуси» (В. Янкелевич), що утворюють «невиразне». Вокальні твори в жанрі *mélodie* фольклорно-діатонічні, будова має типову строфічну структуру французької пісні в двох її різновидах: сільських і міських, а також, піснях духовного змісту («музичні портрети»: хорівий «Кантик Расіна», (1863–1864), фортепіанний цикл «Доллі» (1893–1896); вокальний цикл на вірші Поля Верлена «Добра пісня» (1892–1893)).

Поетичною майстерністю П. Верлена захоплювались І. Франко і Л. Українка. Переклади на українську мову зробили М. Вороной, П. Грабовський, М. Зеров, М. Рильський, М. Терещенко, М. Лукаш, Г. Кочур, І. Франко. Г. Форе вдалося довести у своїй творчості художній образ до символічної узагальненості. Символіка античного мистецтва простежується в камерно-вокальних творах композитора в численних дослідженнях науковців (А. Алексєєва, М. Друскін, М. Дюфурк, В. Жаркова, Ю. Кремльов, П. Ландормі, Ж. де Морліав, В. Нечепуренко, К. Ростан, Г. Філенко та ін.).

Яскраво якість творчого мислення композитора проявилась у новому класицизмі, в символіці античного мистецтва (міфологічна сцена для солістів, хору і оркестрі «Народження Венери» (1882); обробка грецького солоспіву II ст. до н. е. «Гімн Аполлону» для голосу, арфи, флейти і двох кларнетів (1894)), що дозволило вийти за рамки камерності і звернутися до масштабних, монументальних форм творчості (лірична трагедія на текст Ж. Лоррена і Ф. А. Герольда за Есхілом «Прометей» (1899–1900), опера за поемою Р. Фошуа «Пенелопа» (1907–1912)). В стильовому відношенні твори Г. Форе демонструють «зв'язок часів», природню спадкоємність, в якій синтетичність сприймається як еволюція в композиторського стилю.

Не менш важливий внесок в естетику символізму зробили французькі композитори К. Дебюссі і М. Равель. Зустріч К. Дебюссі і С. Малларме, та іншими поетами-символістами визначила формування його творчої індивідуальності. Композитор завжди підкреслював свій зв'язок з поетами, на початку творчого шляху він взагалі відмовлявся від своєї приналежності до музичного кола.

Після 1884 року літературний гурток С. Малларме консолідувався, розширився, його школу пройшли також молоді поети-символісти: Поль Валері, Андре Жід, Поль Клодель. Композитор К. Дебюссі зближується з гуртком. Музичність поезії, пошуки таємних зв'язків між життям душі і світом природи, їх взаємопроникнення залучає все більше музикантів.

Найбільш цікавими стають вокальні твори К. Дебюссі на вірші П. Вердена, П. Бурже, П. Луїса, Ш. Бодлера. Деякі були написані в часи навчання в консерваторії («Чудовий вечір», «Мандоліна»). Перший оркестровий твір прелюдія «Послеполуденний відпочинок фавна» (фр. «L'Après-midi d'un faune», 1894) на текст еклоги С. Малларме, я якому відчувається зрілий стиль К. Дебюссі, вагомий вплив символізму в

опері «Пеллеас і Мелізанда» (1892-1902), що написана на текст драми М. Метерлінка. Символізму в творчості Дебюссі присвячені роботи науковців (А. Альшванг, Ж. Кассу, Ю. Кремльов, Ф. Лесюра, О. Ровенко, С. Яроцинський).

М. Равель дуже вимогливо ставився до форми музичного висловлювання. Ретельний відбір текстів для вокальних творів говорить про особливу цікавість до творчості поетів-символістів: (С. Малларме, П. Верлен), близьких до мистецтва «парнасців» (Ш. Бодлер, Е. Парні) з яскрава досконалість вірша, представників французького Відродження (К. Маро і П. Ронсар). М. Равелю не був близьким по духу поетичний-романтизм, з його бурхливими проявами почуттів.

Композитор пише відповідь на питання щодо принципу зв'язку віршів з музикою: «Ніколи про це не замислювався <...>. Музиканти і поети, які завжди говорять «музика і поезія ...» мені здаються такими ж нестерпними, як спортивні люди, які завжди говорять про спорт. По правді говорячи, про це неможливо говорити. Ви хочете знати чому? Ну добре! Справа в тому, що музиканти, які нічого не розуміють у віршах, не повинні їх перекладати на музику» [236, с. 102]. Саме тут доречно згадати про французького композитора Франсіса Пуленка, який був не лише знавцем і великим шанувальником поезії, а і творчості поетів-символістів. До нього йшли молоді і визнані поети, щоб отримати схвалення, або зауваження покладаючись на его глибокі знання поезії і елітарний смак.

Для К. Дебюссі питання про створення музики до віршів не виникало. Він не поєднував вірш, з його римами, ритмо-синтаксичними групами, алітераціями тощо, з музичними прийомами. Композитор створював нове художнє ціле із сполучення смислових полів, виявлених вербальними і музичними засобами. Під впливом символістів він намагався зберегти тайну від більшості оточуючих людей, закликав створити «Спілку музичного езотеризму».

Головним символічним твором Дебюссі С. Малларме є зовсім не вокальний опус на вірші С. Малларме, а інструментальний твір – симфонічний прелюд «Посляполудений відпочинок фавна» (1889), що був призначеним для відомого французького актора Бенуа-Костянтина Коклена – старшого, для декламації, ілюстрованої танцями. Пізніше було створено одноактний балет, прем'єра якого відбулася 29 травня 1912 року в Парижі на сцені театру «Шатле» в рамках показів

російських балетів С. П. Дягілева. Хореографом і головним виконавцем виступив Вацлав Ніжинський, декорації і костюми створив Леон Бакст.

Захоплення творчістю С. Малларме вплинуло також і на творчість Моріса Равеля, на вірш якого було створено першу вокальну мініатюру - *портрет* «Свята», потім авангардний вокальний цикл «Три поеми Малларме» (1913 р.). Йому вдалося зануритись в смислові глибини символів. В цей же час К. Дебюссі звертається до цих віршів (фр. «Trois poèmes de Mallarmé»). Твір М. Равеля суттєво змінює традиції вокального виконавства: в цьому циклі підкреслена нова трактовка вокальної партії, що має суто інструментальну функцію, що для того часу було абсолютно не характерно («Спів» був синонімом мелодій Р. Вагнера, Ж. Массне, Д. Верді, Ш. Гуно). У творчості М. Равеля цей вокальний цикл залишається одним з самих прогресивних.

Головним досягненням, не дивлячись на різницю музичних рішень, твори К. Дебюссі і М. Равеля на вірші С. Малларме створили нові зв'язки музикантів із слухачами – індивідуальне сприйняття твору, ігноруючи програмність. Формуються абсолютно нові комунікативні моделі, які залежать в першу чергу від слухача, його життєвого досвіду, залежно від рівня загальної культури, від індивідуального світосприйняття.

З величезною повагою й любов'ю Ф. Пуленк говорить про К. Дебюссі, який, на його думку, у сфері вокальної лірики досягнув справжньої досконалості серед французьких композиторів: «Вибір високохудожніх віршів дозволяв Дебюссі в музиці слідувати тексту аж до самих потаємних глибин, втілюючи їх і звучанням, і паузами» [114, с. 78], підкреслює важливість «правильного» вибору вербального тексту.

У своєму «Щоденнику» композитор пише: «Якщо б я був вчителем співу, то зобов'язав би своїх учнів уважно читати вірші, перш ніж розпочинати роботу над *mélodie*. В більшості випадків ці пані й панове не розуміють жодного слова з того, що вони співають» [269, с. 23]. На ці роздуми його наштотували проблеми, пов'язані з інтерпретацією його вокальної музики, зокрема нерозумінням співаками складної сучасної поезії, тонкощів її просодій.

Протягом життя композитор довіряв виконання своїх *mélodies* лише обраним співакам (Жанна Баторі, Марія Фрейд, Клер Круаза, Сюзанна Пеньо, Сюзанна Бальгері, Мадлен Грей, П'єр Бернак й Деніз Дюваль). Що до П'єра Бернака, композитор просив співаків

звертатися до нього за порадами у виконанні творів, і обов'язково дослухатися до них. Вони співпрацювали разом багато років, баритон П. Бернак часто був першим виконавцем творів Ф. Пуленка, і консультантом композитора відносно вокальної техніки.

Символістську поезію Ф. Пуленк любив, проте рідко звертався до неї, пояснюючи це таким чином: «Я захоплююсь Валері, так само як Верленом, Рембо чи Малларме, але для всіх цих поетів я не зміг би написати жодної ноти, яка підійшла б до їх віршів» [114, с. 79]. Він був обізнаним у класичній та сучасній французькій літературі й поезії, підтримував дружні стосунки з П. Елюаром, П. Валері, А. Жідом, П. Клоделем, Л.-П. Фарго, М. Жакобом, Г. Аполлінером, Ж. Кокто, А. Бретоном, Л. Арагоном. Але захоплення літературною творчістю саме Макса Жакоба приводять Ф. Пуленка до символізму.

Художня творчість М. Жакоба є поєднанням символізму та сюрреалізму: «Небесад, або Золотий годинник» («Filibuth ou la montre en or», 1922), «Ділянка Бушабаль» («Le terrain Bouchaballe», 1923); збірки віршів: «Центральна лабораторія» («Le laboratoire central», 1921), «Ті, що каються в рожевих трико» («Les pénitents en maillots roses», 1925). Всі вони побудовані з католицької символіки, що відрізняється фантастичною образністю і складною мовною грою. Чудові збірки прози, що чергуються з віршами: «Святий Маторель» («Saint Matorel», 1909), і «Бурлескні і містичні твори брата Матореля» («Les œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel», 1911). Поезія М. Жакоба, повна гротеску і словесної гри, близька до кубізму і сюрреалізму. На вірші М. Жакоба писали музику Ерік Саті, Франсіс Пуленк, Анрі Коре. Відомі портрети поета створили Амедео Модільяні, Пабло Пікассо, Ж. Кокто.

Ф. Пуленк написав світську кантату «Бал-маскарад» («Le bal masque», для баритона або сопрано й камерного оркестру, 1932) на текст М. Жакоба. Жакоб у відповідь на це подарував Франсісу Пуленку невеликий іронічний вірш з такими останніми рядками: «...Ось тобі кращий вірш / Він, справді ж, поетичний, / І, головне, він тактовний. / Люблю тебе, мій музикант, / Нащо повторювати, ти знаєш сам...» [268]. До віршованого листа він додав вірш «Платівка для музичної скриньки», який дуже подобався композитору. Ф. Пуленк пише цикли «Чотири вірша Макса Жакоба» для голосу і духового квінтету, «П'ять віршів Жакоба» для голосу і фортепіано тощо.

У контексті цієї роботи важливим є зв'язок символістської поезії віршів М. Жакоба, П. Елюара з символікою міфів античних часів та образотворчим мистецтвом авангарду ХХ ст., що знайшло своє відображення в музиці Ф. Пуленка. «Тому, хто не знає літературних чи музичних смаків Пуленка, – зазначив Ж. Руа, – достатньо послухати його музику: вона ненавидить Мореаса, передає пристрасну любов до Аполлінера і вище за все ставить поезію Елюара» [141, с. 204]. Ф. Пуленк в розмові про поетичні уподобання уточнює: «Я мало знав Аполлінера, і тому, не ображаючи його пам'яті, можу сказати, що моїм найулюбленішим поетом був Елюар» [268]. На вірші Поля Елюара Ф. Пуленк створить глибоко психологічні твори різних жанрів, з чуйним ставленням до інтонування слова, мовної інтонації, з високим рівнем вокально-декламаційного мистецтва.

За рахунок архетипічних символів віршів П. Елюара, образи легко зрозуміти. Сміслові глибини багатовимірної поезії розкриваються на всіх рівнях, відбувається, відповідно закону загальної аналогії, проявлення феномена синтезу мистецтв. «Таким чином, в той час як сам Пуленк заперечував, що він не є сюрреалістом або кубістом (композитор і П. Елюар порвали зв'язок з сюрреалістичним рухом), вони самі отримують «Oeuvre» (фр., «Твори»), які виходять за межі будь-якого одного визначення» [249, с. 301].

За рахунок інтертекстуальності музика розділяє риси образотворчого мистецтва і літературних стилів. У музиці вокального циклу Ф. Пуленка проявляються ознаки кубізму і сюрреалізму, зв'язки з формами візуального мистецтва. Вокальні твори виходять за рамки жанру, набувають рис психологізму. Зміст вокального твору історично еволюціонує, по-новому осмислюється іншими поколіннями, отримує нову інтерпретацію, збагачується в деяких аспектах, особливо в психологічному. Композиторський стиль є відображенням особистості автора, і виникає не лише з особливостей музичного тексту. Він складається з мозаїки текстів і контекстів, тісно пов'язаних з сприйняттям слухачів, культурного середовища, де важливим аспектом є особистість виконавця (виконавців), що ретранслює образ автора, його психологічний портрет.

Прагнення проникнути в духовний світ людини, висловити в музиці: почуття, особистість, світогляд, формує головну ідею творів – безсмертя митця, призводить композитора до форми циклу «музичних

портретів»; символістські вірші П. Елюара, в жанрі верлібр, утворюють мозаїку символів, що легко зрозуміти будь якому слухачу.

За висновками Уільріха Ванштайна музика вирізняється спорідненістю з літературою, тому такий симбіоз можна вважати природним, як родинний зв'язок брата і сестри. Завдяки його обґрунтуванню, що сягає корінням у античну добу, це твердження можна вважати аксіомою. Тому «екфразис», зокрема музичний, що проявляється завдяки реалізації образів, які ми починаємо уявляти, намагаючись зрозуміти внутрішній світ головного героя (або героїв), що втілюється в музиці як твори будь яких мистецтв, стають абсолютно природними.

«Екфразис» або «екфразис» (дав.-гр. Ἐκφρασις від дав.-гр. ἔκφραζω — виказую, виражаю) — це розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, музики, архітектури та інших видів мистецтва. Описи творів мистецтва беруть свій початок з античної риторики. В наративних оповіданнях «екфразис в прямому сенсі являє собою прикрасу опису твору мистецтва всередині оповідання» (Ч. Лабре, П. Солер «Літературна методологія», 1995). Л. Геллер називає екфразисом «всякий твір одного мистецтва, що створено засобами іншого [56, с. 18].

Сучасні дослідники (Л. Геллер, Ш. Лабре, П. Солер, Р. Ходель, С. Франк) висловлюють думку, що «екфразис» є описом, що: «істотно розширює межі поняття, одночасно спрощує його». Кількість наукових праць з цього питання неухильно зростає, хоч саме поняття ще молоде.

Грунтуючись на працях Н. Брагінської, П. Вагнера, Л. Геллера, Д. Хеффернена, дослідник О. Яценко пропонує класифікацію «екфраз», виокремлюючи: прямі, описові, міметичні, цілісні та інші. Важливим елементом структури екфрази стає суб'єкт. Суб'єктом, тобто автором екфрази, у тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого здійснюється опис (цит. за Я. Юхимук) [232, с. 155].

Отже, класифікацію видів *екфразису* можна застосовувати до аналізу літературного, образотворчого, музичного текстів.

На основі концепцій інтермедіальності, синестезії, символізму було зроблено наступні висновки.

Інтермедіальність як синтез різних видів мистецтв (Д. Хіггінс); для позначення наративних функцій алегорії чи символів, як посередник (*intermedium*) між людиною та персоніфікацією, своєрідний місток між

загальним та особистісним (Самюель Тейлор Колрідж). Дотичними до інтермедіальності вважаємо «діалогічність тексту» (М. Бахтін); інтертекстуальність (Ю. Кристева); «інтермедіальність», «трансмедіальність» (Ж. Дерріда). Для нашого дослідження інтермедіальність більше застосовується у значенні синтезу мистецтв та перекладу змісту одного виду мистецтва засобами виразності іншого виду мистецтва. Важливими виділено різні типи інтермедіальності: *конвенціональний* (театральність літератури, музичність живопису, зображальність, пластичність музики, тобто медіальна гетероморфність), *нормативний* (один сюжет розробляється різними медіа) і *референціальний* (ексфразис).

Музичний твір (вокальний) має два тексти, інтертекст – завершене і цільне повідомлення, що утворюється вербальними (лінгвістичними) і невербальними (музичними) знаками, та організоване відповідно задуму автора. Тобто в музичному творі («музичному портреті» також) від самого початку міститься ідея інтертекстуальності, яка є невід'ємною характеристикою даного семіотичного простору.

«Музичний портрет» є інтермедіальним проектом зі зверненням до літератури, живопису, театрального мистецтва тощо. «Музичний портрет» відтворює зображення, звук, світло, кольори, запахи, а також іноді час і простір за допомогою синестезії. «Музичний портрет» є повноцінною *художньою формою* розвитку традицій синтезу мистецтв.

Підкріплено фактами, що синестезія об'єднує в собі безліч найрізноманітніших явищ, приміром, міжпочуттєві зв'язки як результат їх проявів у мистецтві; перенос образів із різних видів мистецтва; асоціативні зв'язки від різних видів мистецтва, зокрема, музичного. Метафоричність, теорія психологічних архетипів або «метафоричних архетипів», «архетипів образів», пояснює синестезійну природу біологічних властивостей людства, що веде до символізму.

Символізм передає певну невизначеність понять та володіє багатогранністю значень, які розкриваються в художній інтерпретації, встановлюючи зв'язки між глибинним, реальним, міфічним, уявним змістом тощо. Обґрунтовано зв'язок символізму із модернізмом, вокальною культурою і мистецтвом. Символи транслюють глобальні теми і проблеми.

Символічний образ містить значення із комплексом асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілу (речей, кольорів, геометричних форм, знаків, ритмів, композицій тощо),

Уточнено, що концепція символізму йде від філософії Платона, а його теоретична розробка міститься у філософських творах (Ф. Аст, К. Зольгер, І. Кант, Ф. Крейцер, Ф. Мейер, І. Гете, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера).

Актуалізовано, що французький символізм здійснив вплив на розвиток різних видів мистецтва, зокрема вокальної, що відобразилося у пошуках науковців (Г. Косіков, Л. Кокарева, В. Крючкова, Н. Маньковська). Оскільки символ має знакову природу, йому притаманні всі властивості знака. Однак символ ширше за своїм змістом. Духовними і творчими орієнтирами символізму є «темні» середньовічні легенди і німецький романтизм, філософсько-естетичні ідеї (А. Бергсон, Н. Гартман, Т. Жюффруа, Т. Карлейль, Ф. Ніцше, Ш. Ренувьє, Ф. Шеллінг, Ф. Шиллер, Ф. Шлегель, А. Шопенгауер), містика Е. Сведенборга, поезія Е. По, музичні новації Р. Вагнера, живопис англійських прерафаелітів (1848—1853, об'єднання молодих художників, які звертались до мистецтва XV ст.).

Символістами у Франції були також сприйняті деякі судження Ж. Шарко і З. Фрейда про «несвідоме», хоча психоаналіз їм не був близьким - їх цікавило не так «несвідоме» само по собі, як спілкування з вищою реальністю. Французьким символістам імпував «пан-символізм» філософа Т. Жюффруа, відповідно до якого Всесвіт є галереєю символів, будь-який предмет, будь-яка думка в певній мірі є символом, поезія, як низка символів, що з'являються духу заради осягнення невідомого

В основу естетики французького символізму лягли декілька положень: о символічності природи і мистецтва (Ф. Шеллінг); теза, згідно з якою світ цікавий поетові як символічне свідоцтво присутності мислячого начала (Ф. Шиллер); твердження що будь-яке мистецтво символічно (Ф. Шлегель); віра про «зрошення життя мрією» (Ж. Нерваль); теорії о природі великого символу і тісному зіткненні поезії містики (Новаліс); ідеї метафоричності мислення, інтуїтивістська естетика (А. Бергсон), філософія несвідомого (Н. Гартман); теософське вчення Е. Сведенборга про відповідності між земним і потойбічним світами; осягнення світу небачених можливостей, що містяться в глибинах природи і людської душі (Р. Вагнер).

Символісти, дотримуючись теорії А. Шопенгауера, вважали лише музику мистецтвом трансцендентного (лат. *transcendens* від лат. *transcendo* — що переступає чи перевершує, що виходить за межі), що

найближче стоїть до таємного світу, саме символізм згодом поширився країнами Європи, і став першою маніфестацією модернізму. Символізм може не мати релігійної складової і більше того, може бути анти релігійним.

Особливості музичного символізму в французькій вокальній культурі ХХ ст. полягають в тому, що французькі композитори прагнули виробити свій понятійний апарат, який багато в чому будувався на символістській системі «відповідностей» Ш. Бодлера, або намагалися створити діючу модель, подібну до мовної структури. Дослідження французького символізму в вокальній культурі в дослідженнях науковців (В. Боровській О. Корнієнко, Л. Кокорева, С. Сігітов, Г. Філенко).

ІЛЮСТРАЦІЇ

Іл. 1. 2. Рауль Дюфі «Бестиарій,
або Кортеж Орфея», 1911, Франція



Іл. 1. Raoul Dufy (1877-1953)



1. «Верблюд»



2. «Тибетська коза»

3. «Коник»



4. «Дельфін»



5. «Рак»



6. «Короп»



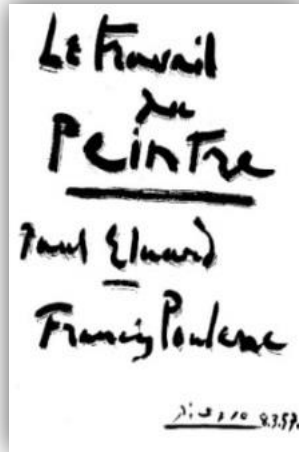
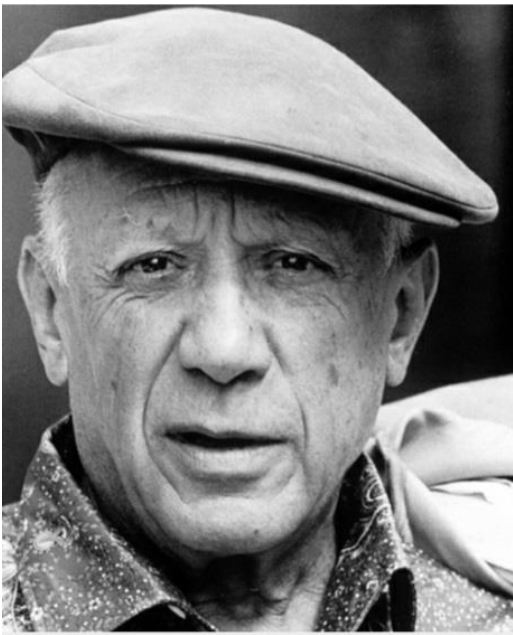
Сюжет і об'єкти: тварини

Стиль: фовізм, сюрреалізм

Техніка: обрізна гравюра (ксилографія)

Матеріал: деревина

Локація: Musée d'Art moderne de la Ville
de Paris, France



Іл. 2.1 Пабло Пікассо
обкладинка
вокального циклу
Ф. Пуленка на вірші
П. Елюара
«Le Travail du
Peintre» «Робота
Художника»

»

Іл. 2. Pablo Picasso
(1881-1973)

Іл. 2. 2. Пабло Пікассо «La bouteille de vin»,
1925, Франція «Пляшка вина



Стиль: кубізм, сюрреалізм

Техніка: олія

Матеріал: полотно

Локація: Fondation Beyeler, Basel, Schweiz
Museum of Modern and Contemporary Art



**Іл. 3. Marc Chagal
(1887-1985)**

**Іл. 3. 1. Марк Шагал «Цирковий кінь»
з серії «Цирк»**



Сюжет і об'єкти: портрет, жанрова сцена, анімалізм, інтер'єр

Стиль: експресіонізм, примітивізм

Техніка: гуаш

Матеріал: папір

Локація: Le Musée National Message
Biblique Marc Chagall, Nice, France



**Іл. 3. 2. М. Шагал Ілюстрація до збірки
віршів П. Елюара «Le dur desir de durer»,
1946**

«Спекотна спрага до життя»

Сюжет і об'єкти: портрет, жанрова сцена, анімалізм

Стиль: експресіонізм, примітивізм

Техніка: гуаш

Матеріал: папір

Локація: збірка віршів

П. Елюара «Le dur desir de durer»



**Іл. 4. Georges Braque
(1882-1963)**

**Іл. 4. 1. Жорж Брак
«Men with a guitar», 1911,
Франція «Чоловік з гітарою»**

Сюжет і об'єкти: портрет
Жанр: жанровий живопис
Стиль: аналітичний кубізм
Техніка: олійні фарби
Матеріал: полотно
Локація: Museum of Modern Art
(MoMA) New York, USA





Іл. 5. Juan Gris (1887-1927)

Іл. 5. 1. Хуан Гріс
«Petit déjeuner» 1914
«Сніданок»

Сюжет і об'єкти: натюрморт
Стиль: кубізм
Техніка: олійні фарби
Матеріал: полотно
Локація: Museum of Modern Art
(MoMA) New York, USA





Іл. 6. Paul Klee (1879-1940)

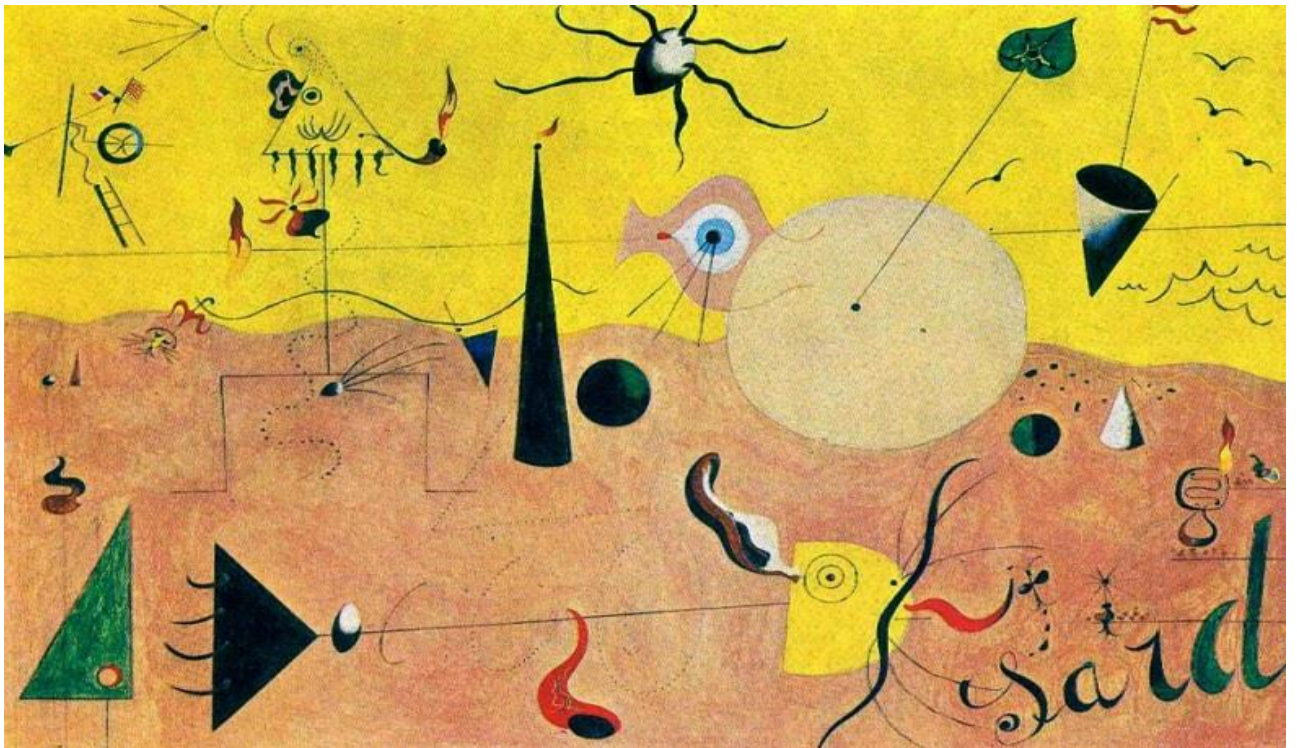
Іл. 6. 1. Пауль Клес
«Fruits on Red», 1930,
«Фрукти на червоному»

Сюжет і об'єкти: натюрморт
Стиль: експресіонізм,
Техніка: акварель
Матеріал: папір
Локація: сторінка збірки віршів
П. Елюара «VOIR», 1948.



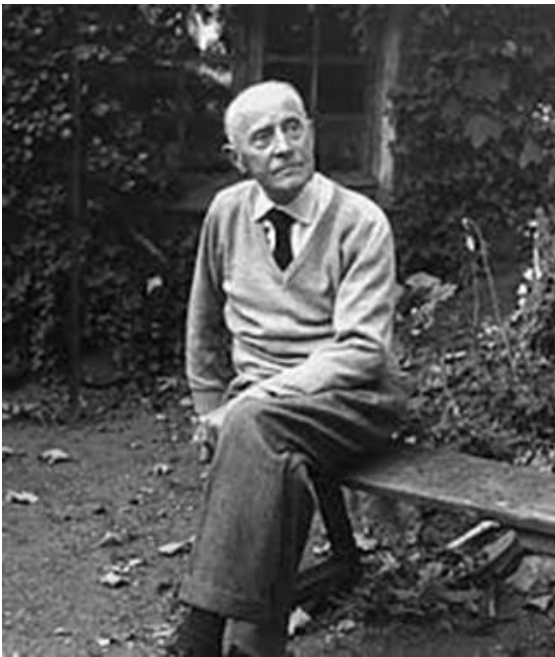


Іл. 7. Joan Miro (1893-1983)



Іл. 7. 1. Жуан Міро «Cazador. Paisaje catalán», 1924. «Мисливець. Каталонський пейзаж»

Сюжет і об'єкти: пейзаж, портрет
Стиль: абстракціонізм, супрематизм,
Техніка: олійні фарби. **Матеріал:** полотно
Локація: Museum of Modern Art (MoMA)
New York, USA



Іл. 8. Jacques Villon (1875-1963)

**Іл. 8. 1. Жак Війон
«À quatre mains», 1942
«В чотири руки»**

Сюжет і об'єкти: портрет

Стиль: абстракціонізм, кубізм,

Техніка: гравюра

Матеріал: папір Grand Velin
Blanc

Локація: сторінка збірки віршів
П. Елюара «VOIR», 1948.



РОЗДІЛ 3

«МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ» У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ФРІНСІСА ПУЛЕНКА

3.1 Філософсько-психологічний потенціал «музичного портрета» (на прикладі камерно-вокального циклу Ф. Пуленка “Бестіарій, або Кортеж Орфея”)

Камерно-вокальні твори Ф. Пуленка є яскравим прикладом вокальної культури Франції, виявляють глибинний філософсько-психологічний потенціал, презентують інтермедіальність «музичних портретів» ХХ ст.

Композитори ХХ ст. прагнули до продовження романтичних традицій минулого, або шукали натхнення в класицизмі й бароко (К. Дебюссі, М. Равель, Ж. Л. Мартіну, А. Руссель, Ф. Пуленк). Вони звертались до джерел прадавніх культур та шукали натхнення у народної творчості. Разом з тим активно експериментували і відкривати нові можливості формотворення, засобів музичної виразності для формування образів «портретів».

У вокальному мистецтві на провідні позиції виходять цикли творів, що написані на основі традиційних вокальних жанрів. Саме вокальні цикли визначили основу модерних, авангардних відкриттів ХХ ст. Символізм ХІХ ст., «загальна аналогія» Шарля Бодлера, що розкриває природний синтез мистецтв, і механізм виникнення синестезії (грець. συναίσθηση: σύν – разом, і αἴσθησις – відчуття), створили умови для стрімкого розвитку вокального мистецтва і культури в цілому.

Поняття «вокальний цикл» є аналогічним до поетичного циклу в літературі. У ХХ ст. він все частіше стає закінченим твором. Головною рисою циклу залишаються: єдність ідеї, змісту, явна або прихована «сюжетність», тобто, єдина драматургія. Крім того, в музичному циклі всі частини переплетені інтонаційними зв'язками мовних конструкцій вокальної та фортепіанної партій. Тут відчувається міцний вплив камерно-інструментальних жанрів або оперного.

Для першої половини ХХ ст. ця тенденція стає характерною. Рідкісні у ХVІІІ ст. в Європі музично-театральні твори для одного актора (наприклад: «Пігмаліон» Ж.- Ж. Руссо – ліричний монолог головного героя), або двох співаків (Й. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра», та інші його опери-серенати), а також «мелодрами» (мелодекламації) –

отримали нове життя у ХХ ст., в якому відбувається змикання суміжних жанрів, або вихід за жанрові межі.

Процес еволюції «музичного портрета» у ХХ ст. не можна розглядати незалежно від образотворчого мистецтва та посилення прояву його властивостей у музичному мистецтві, це: 1) загальний процес інтермедіальності; 2) першо-джерелами стають, крім літературних, твори образотворчого мистецтва, або творчість окремих митців; 3) оперне мистецтво надає нові засоби звукової і драматичної виразності; 4) кіно і фотомистецтва дають можливість використання елементів візуалізації під час інтерпретації творів. Це провокує у слухача той тип мислення, що репрезентує конкретні образні спогади і уявлення, які мають жанроутворюючу властивість. Універсальність і психологічна платичність «портрета» обумовлює його існування в різних жанрах мистецтва.

Інтермедіальні процеси, що відбувались у літературі вплинули на чергову зміну загально – культурної парадигми. Літературоцентризм заснований на раціоналізмі поступається провідним місцем «мистецтвоцентризму».

Змінюється жанрове наповнення французької камерно-вокальної музики. Традиційні вокальні жанри «romance» і «chanson» XVIII-XIX ст., співіснують з жанром, термін якого «mélodie», був введений Г. Берліозом – вокальний твір з супроводом, що вказує на його етнічно-пісенну природу. Поняття «mélodie» в українське музикознавство було введене В. Жарковою. Національні особливості і питання синестезії вокальної лірики французьких композиторів, які зверталися до *mélodie* досліджені в роботах російської музикознавиці О. Корнієнко [98; 99].

Ранні камерно-вокальні твори Ф. Пуленка відзначені активними пошуками композитора в сфері музичної виразності, що знайшли своє відображення у його першому вокальному циклі «музичних портретів» тварин.

У першій поетичній збірці Гійома Аполлінера, чудової імітації старовинних французьких народних видань, що побачила світ в березні 1911 р., було надруковано цикл віршів «Бестіарій, або Кортєж Орфея». В майстерні художника Пабло Пікассо, який в той час працював над образами тварин, Г. Аполлінеру прийшла ідея зробити свій поетичний «Бестіарій».

Одним з джерел сучасного жанру енциклопедії є цей мифотворчий середньовічний жанр, в якому дивним чином

переплелися антична догматика і середньовічна метафорична свідомість. Автором одного з перших текстів про біологію і історію тварин був Аристотель («*Historia animalium*», IV ст. до нашої ери). Відомостями про комах, птахів і тварин світу, а також про міфологічних, фантастичних істот розповідає «Історія» Геродота. В Олександрії у 2 ст. н. е. був складений анонімний «Фізіолог» – окремий літературний жанр, що містив ретельний опис істот і повчання для людини. На той час він мав значний вплив на уявлення про світ фауни, текст був перекладений багатьма мовами і вважався авторитетним джерелом у багатьох культурах, в тому числі в православному світі.

Джерелом жанру були проповіді в яких за допомогою алегорій служителі церкви доносили до пастви свою думку. Вони спиралися як на Старий Завіт, джерело опису багатьох тварин, як реальних, так і вигаданих, так і на античні вчені праці (переважна кількість служителів церкви були грамотні). Найдоступнішими формами ставали зорові образи з біблейських сюжетів та життя святих (малюнки, ілюстрації), або розповіді на ці теми.

Жанр і зміст «Бестіарія» Гійома Аполлінера відповідає традиції середньовічної літературної збірки про тварин (від лат. *bestia* – «звір»), і Орфея повелителя звірів, яких він заворює своїм мистецтвом. Поет прагне до узагальненого образу або деталей, які ведуть від тваринних образів, до психологічного «портрету» людини-поета. Тридцять віршів у формі катрена (європейської поетичної форми, з чотирьох рядків з одною або двома римами), до анімалістичних гравюр Р. Дюфі (Raoul Dufy 1877-1953) [див. іл.1.]. Лірична замальовка – повчання в іронічній формі, в якій легкими штрихами – натяками створено моральний, психологічний або ліричний портрет людини. Чудові ілюстрації французького живописця, графіка, майстра прикладного мистецтва, декоратора і кераміста, що є представником фовізму й кубізму у живописі – Р. Дюфі, прикрашають книги Г. Аполлінера, С. Малларме, А. Жида.

Вірші Г. Аполлінера були надруковані під ксилографіями Р. Дюфі, які є прикладом символічного мистецтва. Наївність і «примітивність» сюжету графічних творів Р. Дюфі була відповідно трактована стилістикою іронічних, іноді грубуватих віршів.

Художник намагався привести до гармонії яскравість чорного кольору з чорними друкарськими буквами. Двадцять шість гравюр із

зображенням тварин займали весь простір листа квадратної форми. При цьому текст і ілюстрації, виконані двома різними операціями, створювали враження друку з одного дерев'яного блоку, подібно інкунабули XV ст. Рауль Дюфі в кожній гравюрі зумів створити яскравий образ тварини, показавши і виділивши в ньому найхарактерніші риси, але обов'язково в контексті поетичного твору. Незважаючи на однаковий розмір гравюр, використання тільки білого і чорного кольорів, а також одноманітності мотиву, що зводиться до одиночного зображення тварин, художнику дивним чином вдалося уникнути монотонності. Навпаки, гравюри Дюфі демонструють орнаментальність і ритмічність в з'єднанні деталей, лаконізм і вміння не механічно, не нудно заповнити поле зображення. Поет Роже Аллар констатує: «Краще, ніж хто б то не було, Дюфі знає французьке народне мистецтво <...>» [101, с. 46].

«Бетіарій» Р. Дюфі був настільки популярним, що згодом художник при роботі над текстильними малюнками для фірми «Bianchini Ferier» неодноразово звертався до образів «Бестіарію, або Кортежу Орфея». Використовуючи прийом авторського запозичення, він створював численні текстильні візерунки, які захопили сучасників своєю красою і оригінальністю. Не викликає сумнівів той факт, що «текстильний бестіарій» Р. Дюфі є чудовим прикладом *інтермедіальності*, співтворчості сучасної французької поезії і графічного мистецтва.

Г. Аполлінер як один з яскравих представників світового авангарду, в своїх віршах намагався досягнути синтезу різних проявів духовного і повсякденного, взаємозв'язок зовнішнього світу і монологічного ліричного «я». Суть середньовічного «бестіарію» зводилася до формули: властивість тваринного – символічно-релігійне тлумачення – для повчання. Формула Аполлінера: властивість тваринного – поетичне тлумачення – це джерело іронії. Теологія й теософія поступається поезії.

Всі твори Г. Аполлінера, без виключень, написані про особисте життя, забутими старовинними словами і фразами в середньовічних поетичних жанрах, що наповнені алюзіями і філософією. «Бестіарій» Г. Аполлінера – дуже вдала стилізація середньовіччя, акторська «маска», погляд з іншого ракурсу і часу.

Французький композитор Ф. Пуленк написав свій міні-цикл у 1919 р., в період коли популярним був «тваринний» цикл М. Равеля та інтерпретація «Природних історій» на вірші Ж. Ренара. Цикл М. Равеля

викликав широкий резонанс, художники П. Боннар, П. Валлатон, А. Тулуз-Лотрек зробили чудові ілюстрації до неї. Твір виконують в театрі, пишуть сценарій для балетної вистави. Вокальний цикл М. Равеля – ілюстрація світу птахів, своєрідна мелодекламація, насичена новими піаністичними знахідками, чудовою деталізацією і гротеском характерних рис, психологічним контрастом образів, реалістичними речитативами і мелодіями «говіркою» (іт. «quasi parlando», фр. «à la chant parle») (пояснення: переклад терміна за Російсько-українським словником під ред. академіка І. Белодіда, Київ: Наук. думка, 1987)

Сюжет не є відображенням світу людини, але через ставлення до тварини стає зрозумілим внутрішній світ людини. Мовні обороти близькі до музичного інтонування, і навпаки, музика відтворює інтонації мови. Специфіку виконання можна зрозуміти за інтерпретаціями видатних співаків Габріель Бакоієра (баритон, Gabriel Bacquier) або Жерард Сузе (баритон, Gerard Souzay).

Аристотель стверджував, що тварин можна описувати за аналогією людини і навпаки (відомі бестіарії: «Природні історії» Плінія Старшого, «Про гідних згадки речах» Соліна, «Байки» Езопа, праці Геродота, Тимофія з Гази, Аппіна тощо), характерною рисою є розподіл на духовні якості і тілесні, протиріччя зовнішнього і внутрішнього (наприклад: біла птиця – символ миру і любові, але вона може мати чорну плоть, гірку, яку не можна їсти). «Бестіарій» шляхом аналогій, метафор давав можливість розмірковувати про «речі», створіння господні, в оточенні яких існує людина. Це, по суті, є зародженням художнього мислення, що оперує образами.

Незважаючи на відмінності між людиною і твариною, існує один важливий загальний компонент – рух і його характеристики. Динамічна вербальна картина завжди має динаміку руху, вона не може бути тотожною статиці образотворчої картині. Саме рух виступає як об'єкт комплексу наукових досліджень про поведінку людини і тварини. В рамках європейської культурної традиції антропоморфізм акцентує увагу на принциповій подібності поведінки людини і тварин (логоцентризм, за філософією Ж. Дерріда, відстоює їх кардинальну відмінність). Суб'єктивізм (Р. Декарт) може протистояти цієї теорії в двох формах – особистісній «мені подобається, або не подобається» і гносеологічної – за принципом «людина міра всьому».

Французька дослідниця Армель Ле Бра-Шопар, яка присвятила цій темі ціле дослідження («Філософський зоопарк», 2009), стверджує, що не лише в символічному вимірі, але й у філософсько-науковому, людина завжди наближає тварину до себе і бачить у ній своє інше «Я».

В циклі **«Бестіарій, або Кортєж Орфея» Ф. Пуленк** наслідує національні традиції французької музики. Композитор звертається до сюїти програмного типу, жанрової моделі барокової циклічності. Основним засобом виразності є мелодія, що залежна від тексту і чітко передає його сенс. Експресивні гармонії, емоційність оповідей складають авторський стиль композитора. Емоційно-настрійний спектр циклу конкретизовано численними авторськими ремарками. У циклі присутня літературно-поетична програмність. Дуже стримані музичні засоби ототожнюють людину і природу.

Якщо Г. Аполлінер у циклі віршів в метафоричній формі передрікає гірку долю тому, кому відкриються глибини поезії, то Ф. Пуленк в камерно-вокальному циклі «Бестіарій, або Кортєж Орфея» розмірковує про швидкоплинне життя і долю людини. Спочатку дуже іронічно, а потім більш реалістично. В циклі передано ставлення до життя, що більше притаманно філософії Г. Аполлінера.

Першою версією «Бестіарія» був варіант для камерно-вокального ансамблю: флейти, кларнета, фагота, струнного квартету і баритону. Пізніше композитор зробив варіант для фортепіано і голосу (*mezzo o bariton*). У творі Ф. Пуленка контраст між настроєм вербального і музичного текстів вражає своєю глибиною.

Інтермедіальність камерно-вокального циклу «Бестіарій, або Кортєж Орфея» Ф. Пуленка, проявляється по-перше, як особистий спосіб організації художнього твору, по-друге, як специфічна методологія аналізу окремого художнього твору, і мови культури загалом. Для інтерпретації свого задуму у середньовічному жанрі, Ф. Пуленк обирає лише шість портретів з 30-ти віршів Г. Аполлінера. Він розміщує їх в іншій послідовності за своїм сюжетом: 1. «Верблюди», 2. «Тибетська коза», 3. «Коник», 4. «Дельфін», 5. «Краб», 6. «Короп» [див. іл. 2.1.].

І хоча в цьому циклі відсутня постать Орфея, музикознавиця О. Краснощок констатує: «Взаємодія поезії, музики і живопису, дає можливість зарахувати цей твір до особливої модерністської течії – орфізму» (відгалуження кубізму, в мистецтві ХХ ст.) [102]. У своїх дослідженнях О. Михайлова бачить у міні-циклі: «схрещення французької і японської художніх традицій, де відправним моментом

виступають якості обраної поезії, схожість віршів «Бестіарію» з жанром «хайку» (жанр традиційної японської, ліричної поезії – *вака*, що відома з XIV ст.) [145]. Неокласицизм з елементами мінімалізму відрізняють «Бестіарій» Ф. Пуленка від інших.

Спеціально для нашого дослідження переклад поетичних текстів на українську мову було зроблено українським науковцем, знавцем французької літератури і творчості Ш. Бодлера – О. Москальцем (2019). Крім того Олександр Мрסקалець – оперний критик, автор близько 1200 публікацій, має великий досвід соач-концертмейстера (концертував з багатьма ведучими солістами Національної опери України ім. Т. Г. Шевченко).

У першому творі циклу **“Верблюди”** (фр. «**Le Dromadaire**») розкрито бажання поета мандрувати і пізнавати чудеса світу. Згідно записів Г. Аполлінера, персонаж на якого він посилається у вірші, історична особистість, інфант Португалії, мандрівник дон Педро Альфарубейра.

У перекладі вірш звучить так: «У мандри взявши три верблюди / Об'їздив Педро всі усюди / Про мене б теж дізнались люди / Якби я мав аж три верблюди» (пояснення: в вірші Г. Аполлінера верблюдів чотири. Для збереження поетичної рими, і головне, іронічного тону вірша в перекладі українською мовою їх лишилось три). Дон Педро і його дванадцять супутників на дромадерах, одnogорбих верблюдах, перетнули Іспанію, добралися до Норвегії, звідти, до Вавилону і Святої Землі. Караван мандрував всією Європою і побував у частинах Африки та Азії. Подорож була довгою, але дуже цікавою. Дон Педро повернувся до Португалії лише через три роки і чотири місяці подорожів.

Вокальна партія твору дуже проста і невибаглива, передає іронічний образ поета-мрійника, що хоче побачити нові горизонти. Основна тема твору містить східні інтонації. Тема фортепіанного вступу звучить тричі: до другого розділу і в репризі. Вона буде змінюватися від неспішної «ходи верблюда» (*Très rythmé. Pesant. Четверть = 76, in e-moll*), яка передана звуками тонічного секстакорду, до квапливої і комічної у високому регістрі (*allegro, четверть = 168, in Dur*). Композитор лишає в партії лівої руки ремарку: «зовні» (фр. «*en dehors*»). В партії лівої руки складається враження, що пісок зсипається з під ніг верблюда (фр. *très mesure* – «строго в темпі»).

У творі відмічені контраст тембру, ладів, лаконічність, що працює як візуалізація картини, на якій верблюд мірно крокує барханами. Але

образ «корабля пустелі» миттєво з класичного трансформується в іронічний, гротескний в останніх чотирьох тактах постлюдії, що завершують образ в несподівано швидкому темпі (ніби він тікає). Виникнення візуальних асоціацій і елементів синестезії за рахунок вербального ряду, породжує особливий художній ефект: втрачається індивідуальність зорових асоціацій, що зазвичай супроводжує сприйняття творів образотворчого мистецтва. Але саме це створює ефект *доступної елітарності*.

Музична драматургія проста, має функцію тематичного обрамлення. Основна тема стає одним з елементів загальної драматургії. По закінченні номера фермата, яку зазначив композитор як короткочасну зупинку (фр. «bref»), але усі інші номери цього циклу виконуються безупинно (attaca).

Перший номер циклу «Верблюди» відрізняється від решти творів циклу тим, що тільки цей твір має метр 2/4, (всі інші 4/4), і є найдовшим – тридцять тактів. Відрізняється й наявністю інтермедії з семи тактів. Більша частина твору в партії лівої руки насичена хроматичним рухом вниз (шістнадцятими), що нагадує рух піску з верхівки бархана, що «сповзає» із під ніг.

Образна сфера цього твору поділена на розділи: «А» – образ верблюда, розділ «В» – це згадка про Дона Педро та образ поета. Вокальна лінія також відображає чіткі розділи на фрагменти. Голосова лінія нирухається протилежно – вгору і супроводжується модуляцією низки акордів. Химерна хода завершує шматок у яскравій тональності E – dur. Темп коди змінюється на стрімкий, що нагадує швидкі рухи персонажів мультфільмів. Різка зміна стилю, динаміки, регістру говорить про авантюризм мрії поета.

У наступному №2 **“Тибетська коза”** (фр. «**Le Chèvre du Thibet**»), створено ліричний образ. Мова йде про красу волос коханої, що красивіше руна Ясона. Цей вірш дуже іронічний: «Коза ця золотава / Неначе Ясонова слава. / Мене ж полонило волосся, / Що взяти дарма довелось». Тематичне ядро твору складається із 8 тактів (функція *initio*). За універсальною формулою Бориса Асаф'єва: *initio-motus-terminus* (початок – імпульс – рух), прояв єдності в множинності (такий тип відповідає циклічності сонатно-симфонічного порядку). Форма твору відповідає симетрії пропорцій. На кожній стадії розвитку форми твору композитор використовує ті ж самі обороти і гармонії. Вокальна мелодія рухається вісімками, коливаючись в інтервалах секунд і терцій.

Контрастним елементом звучить мотив в партії фортепіано. Вируючі хвилі, що рухаються униз с гачками форшлагів у партії правої руки, і підіймаються у партії лівої руки. Яскрава ілюстрація постаті моряка Ясона, що презентується динамікою від *mezzo-forte* до *pianissimo*. Так Ф. Пуленк вимальовує два протилежних світи: реальний і міфічний. Постлюдія з трьох тактів повертається до тематизму перших тактів (функція *terminus*). Несподівано відчувається розчарування героя (іронія, що до «легкої здобичі») у «мінорних тонах» (*in g – moll*).

Образи музичного «Бестіарія» були настільки популярними, що Р. Дюфі переніс ці образи на текстиль. Існує «мова текстилю», одного з найдавніших видів мистецтва, що зосереджує в собі символічні риси властиві часу. Орнаментальні мотиви виступають в якості особливих текстів, які згодом вимагають від дослідників тлумачення і інтерпретації. За висновками видатного Г.-Г. Гадамера, сенс художнього твору втрачається, змінюється на інший, переходить на побутовий рівень і тому кожен твір мистецтва має розумітися як будь-який інший текст, і таким розумінням треба опанувати [53, с. 215].

На початку ХХ століття текстиль був активно інтегрований в художнє життя Європи, частиною складних процесів, спрямованих на оновлення всіх видів мистецтва в цілому. Творці авангарду проявляли величезний інтерес до створення орнаментів для тканин і прагнули привнести в них свій власний живописний досвід, сміливо експериментуючи з формою, кольором, лінією, фактурою. Орнаментальні мотиви тканин відображали значно глибші і різноманітні зв'язки, що існували між текстильними малюнками. Наприклад, з античної міфологією, середньовічним мистецтвом, французькою поезією і графікою.

Протягом майже двох десятиліть Р. Дюфі створював малюнки для платяних і декоративних тканин, які знайшли поширення по всьому світу. В орнаментальному стилі він спирався на цитування та запозичення власних графічних творів.

Малюнок тканини “Тибетська коза” при загальній схожості з ксилографією Р. Дюфі, має різницю в пропорційних співвідношеннях навколишнього ландшафту і тварини. Якщо в гравюрі зображення кози займало домінуюче становище в композиції, то в малюнку тканини тварина значно зменшилася в розмірах. Сам образ кози був максимально наближено перенесений з гравюри в візерунок тканини – ми бачимо ту ж позу кози, той же поворот голови і той же акцент на шерстяний покрив

тварини. Крім того, з гравірованого зображення Р. Дюфі запозичив мотив річкової води, ступінчастий місток з пагодою, звивисту огорожу і стилізоване зображення рослинності. Тканина «Тибетська коза» випускалася фабрикою Bianchini-Ferrier в 1920-і р. і була дуже популярною, особливо на подіумах Парижа.

Наступний твір циклу №3, **“Коник”** (фр. «**La Sauterelle**»). Всього чотири такти музики (Lent, чверть = 66), але в них сконцентровано питання буття людини: «Як жваво сарана стрибає / Проте це їжа для святих / Мої ж бо комашині зграї / Не можуть подолати їх». Наступні номери набувають філософського ставлення до головної теми циклу. Г. Аполлінер в цьому вірші проводить паралель між світом поезії і її призначенням, і образом Іоанна Предтечі, що підтримував життя поїдаючи коників у пустелі.

Музичний розвиток виконує функцію становлення теми, стрекотіння коника, весь твір має функцію її повного викладу. Акомпанемент і вокальна лінія починаються і закінчуються разом, без прелюдії або постлюдії. Ф. Пуленк вказує, що фрагмент повинен бути повільним, але також «гнучким» (фр. «*souple*»). Поряд із вокальною лінією рухаються «сопрано і альт» в партії фортепіано. Педалі грають важливу роль в цьому творі. Пуленк звертає увагу, що твір “Коник” супроводжується «*les deux pédales*», тобто з демпфером і модератором.

У динамічно тихому творі «Коник» передано філософію внутрішнього монологу, тихої кульмінації. Розвиток образної сфери залежить від семантичного діалогу музики і слова. Драматургічний принцип *саморуху* веде від особистого сприйняття світу: від радощів відкриття світу до драматичного усвідомлення його недосконалості. Цей принцип розвитку можна побачити і в циклі «Робота Художника» Ф. Пуленка, тільки там, в останньому творі, в супереч всім негараздам життя людина прагне до нескінченності, бачить своє продовження в мистецтві, яке не підвласно часу.

Архетипи і метафори є ключем до розуміння цих творів. «Архетипам» швейцарського психоаналітика К. Г. Юнга («Інстинкт і несвідоме», 1919), властива вроджена здатність людей підсвідомо створювати деякі загальні символи – архетипи та метафори, специфіка яких полягає в можливості використовувати коди будь яких видів мистецтв – стає основою інтермедіальності. Саме комунікативна властивість культури спровокувала появу цього терміну. Усебічному

дослідженню цього явища присвятили свої праці М. Алексєєв, О. Вальцель, М. Бахтін, Р. Барт, Д. Лихачов та ін.

Символ наївності і радості зображено у наступному номері «Дельфін» (фр.«**Le daulphin**»). Так склалося, що з давнини дельфін вважається люб'язним морським чудовиськом, що служив богам і був помічником людині: «Дельфіни морями плывуть / Грають, торуючи путь. / Чи дасть гірка хвиля й мені / Забути про біль хоч у сні?».

У грецькій міфології бог Аполлон плекав дельфінів, а інші боги пересувались по морським хвилям на дельфінах. Поет проводить паралель між життям дельфіна і своїм власним життям. Не дивлячись на тривале нестерпне існування, поет все ще знаходить підстави сміятися і радіти, як дельфін в морі, незважаючи на його підступні хвилі. В. Меллер робить порівняння між «Дельфіном» і Доном Педро (№1 «Верблюд»), в яких обидва персонажа шукають пригоди на «незвіданих територіях» [263, с. 4.]. Поет (персонаж циклу) знову захоплюється авантюрою, в певному сенсі, живе і відчуває світ як дельфін. Ремарка «Animé», нагадує, що мова іде про живу морську істоту, яка стрибає з води. Чотирьохтактовий вступ в партії лівої руки, впевнена хода ступенями ладу: I, IV, V, і знову позначка композитора щодо «*sans pédale*».

Протягом *mélodie*, партія лівої руки в акомпанементі веде вокальну лінію у скрипковому ключі, у той час як партія правої руки відтворює хроматичні ходи. Інтервал кварта складає вокальну лінію. П'єр Бернак припускає, що співак повинен робити контрасти за змістом тексту: «рядки першій і третій (такти 5-6 і 9-10) ритмічні, рядки другий і четвертий (7-8 т., і 11-12 т.) демонструвати *legato*, із виразним наголосом на слові «*cruelle*» (гіркота), єдиному натяку на дисонанс настрою [236, с 279]. Цей твір має надзвичайно світлий колір, «Дельфін» Ф. Пуленка насолоджується життям.

Персонаж музичного твору «Дельфін» отримав ще одне життя в тканинах для жіночого одягу, які і зараз популярні. Образ дельфіна для орнаментального мотиву тканини «Морські коники і раковини» був запозичений Дюфі з гравюри до 19-го чотиривіршу «Бестіарію, або Кортезу Орфея», яке так і називалося «Дельфін».

Особливою розкішшю і пишністю відрізнялась також тканина «Морські коники і черепашки», яка випускалася в той же період. Серед хвиль і стулок раковин Р. Дюфі зобразив невеликого масштабу морських коней і дельфінів, що пускають фонтани. Пізніше застосування

кольорової гама і збагачення малюнка декоративними деталями дозволили митцю створювати орнамент вже в іншій техніці, а саме - жаккардового ткацтва. Ця особливість характерна для всіх розглянутих вище зразків. Прийом авторського запозичення надав художнику значно більше творчої свободи, сприяв створенню нових яскравих і вишуканих текстильних візерунків.

Так у візеруноки виконані в техніці жаккардового ткацтва з використанням найтоншого вироблення золотих ниток, надавали вишукане мерехтіння шовкової поверхні тканини блакитного кольору. Французький модельєр Поль Пуаре використовував цю тканину для створення розкішного дамського туалету. Його внесок у моду ХХ ст. прирівнювався внеску П. Пікассо у мистецтво ХХ ст. В кінці 1930-х років Р. Дюфі знову звернувся до цієї теми створюючи колекцію шпалер. У 1939 році володарка видатної колекції живопису авангарду Марі Куттолі замовила у Дюфі шпон з малюнками для меблів свого будинку [101, с. 206].

Інтермедіальний погляд на твір мистецтва в якому переплетені літературні, художні і музичні образи, дозволяє нам представити складні процеси межсеміотических кореляцій тому, що концентрує увагу не тільки на учасниках комунікації (будь то мистецтво, наука або культура в цілому), а й на механізмах їх взаємодії, а також наслідках.

У номері п'ятому **“Краб”** (фр. «L'Écrevisse»), поет від своєї нерішучості сам собі перешкоджає на творчому шляху і, як і раки, відступає: «Непевності радимо заки / Вчиняємо нині й повсякчас, / Як відступають мудрі раки: / Задкуймо враз, задкуймо враз!». У третьому рядку вірша Г. Аполлінер говорить про себе у множині. Можна припустити, що поет має на увазі не лише митців, а і людство. На цьому Ф. Пуленк будує динамічний контраст, мотив, в якому акомпанемент рухається «туди-сюди», «малює рух», характерну рису ходи крабів в швидкому темпі. Супровід імітує голосову лінію, і мотив вступу «сповзає» в останніх тактах у протирусі. Теситура голосової лінії лежить в тонах As-dur (Т, 3, D). В 6 такті Ф. Пуленк змінює метр 4/4 на 2/4. Відбувається скорочення одного такту на дві чверті, це має цікавий ефект у поетичному тексті. Тут стає зрозумілою метафора, що малює зв'язок поета і краба. Динаміка здебільшого коливається навколо меццо-форте, хоча П'єр Бернак пропонує більше контрасту в кінці від форте та меццо-форте.

Епілог циклу, кульмінація сюжету у № 6 “Короп” (фр. «La carpe»). В ньому міститься філософський висновок, сформульовано усвідомлення короткочасності життя: «Минають сажалки віків / Обачні коропаи ставків / Чи вас забула смерть сама, / Чи риб умніших вже нема?» У цьому вірші, поета зображують як безсмертне, але дуже залежне створіння, яке терпляче чекає смерті, але безрезультатно.

Ксилографія Р. Дюфі “Короп” є особливо важливою для повного розуміння глибини цього віршу. На гравюрі – великий коропа у невеликому басейні, в оточенні листя і квітів. Коропа виглядає так, ніби він навмисно вискочив із задушливої «манірної краси» водойми, наповнити легені свіжим повітрям. На задньому плані знаходиться палац, сцена відбувається на тлі садів Версалю, поблизу оранжерей. Поет і художник обидва жили в Парижі, тому і використано знайомі паризькі місця, що викликають відчуття ностальгії і, одночасно, «золотої клітки» для митця.

“Короп” є найглибшою композицією у вокальному циклі Ф. Пуленка. Незважаючи на свою мелодичну простоту, простоту структури, мініатюрний твір з 11 тактів передає почуття глибокої безнадійності. Композитор підкреслює емоції через позначення «дуже сумно, дуже повільно» (фр. «très triste, très lent»). Насправді, повторюваність акомпанементу робить вокальну лінію особливо важливою, стримане *pianissimo* вокальної партії передає драматизм твору – поет вільний лише у своїх мріях. Вокальна лінія рухається переважно в малих інтервалах. Лише у фіналі звучить октавний хід, як знак запитання, демонструючи всю ніжність голосу, щоб висловити слово «меланхолія» (фр. «*mélancolie*»).

Дослідження вербального і музичного тексту циклу доводить, що Ф. Пуленк приділяв особливу увагу смислового навантаженню слова, мовній інтонації, впливу орфоєпії слова (від древнегрецького *ὀρθός* [орфос] «правильний» і *ἔπος* [эпос] «мова») на музичний текст. Вокальна лінія звучить у природному ритмі. Музичний ритм доповнює поетичний ритм і текст. Простота і прозорість форми складає враження швидкоплинності і легкості життя. Ф. Пуленк дуже хотів, щоб слухачі відчували голос самого Г. Аполлінера, бачили його поетичний образ. Поетичний символізм створює всі умови для цього.

Безумовно «текстильний бестіарій» Рауля Дюфі знаходився в тісному *інтермедіальному* зв'язку з мистецтвом сучасної французької поезії і графічним мистецтвом. Попередній досвід Дюфі в сфері

текстильної орнаменталії вплинув на адаптацію гравірованих зображень «Бестіарію» і до шпалерного ткацтва. Художник звернувся до тих же образів тварин, які він вже використав в якості орнаментальних мотивів для тканин – «Черепаха», «Пегас», «Дельфін», «Слон».

Однак привиконанні меблевих предметів важливим доповненням стало включення по нижньому краю оббивки всіх п'яти чотиривіршів Г. Аполлінера. Р. Дюфи залишився вельми задоволений співпрацею з ткачами Обюссона, старовинного центру шпалерного ткацтва у Франції, відомого ще з XIV століття (В середині XVII ст. майстерні Обюссона отримали королівський статус).

Аналіз камерно-вокального твору «Бестіарій або Кортеж Орфея» доводить, що *інтермедіальність* є однією з характерних рис творів французьких поетів-символістів, що пов'язана з самою природою символу.

Таким чином, для камерно-вокальних творах Ф. Пуленка характерним є використання широкого потенціалу інтермедіальних зв'язків, на ґрунті яскравих поетичних самобутніх метафор та символів Г. Аполлінера, які призвели до оновленого сприйняття архетипних символів, демонструють унікальне поєднання витоків національного світосприйняття та символістських модерних пошуків. (див. ілюстрації 2 - 2.1)

3.2. «Музичний портрет» як форма спрощення елітарних значень і смислів

Однією із характерних рис XX ст. стало стирання кордонів між *елітарною* і *масовою* культурою, або масова культура отримує своє життя в елітарному мистецтві. Стрімкий розвиток звукозапису, радіо, кіномистецтва, дозволив долучитися більшості населення до культури і мистецтва. Зміни соціальних умов і загальної масової культури трансформували форми співіснування традиційних видів мистецтва. Розваги, видовища, кращі зразки літератури, театр стали доступними для широкого кола населення. Камерно-вокальні твори, що раніше переважно мали попит в мистецьких салонах, переміщуються на інші концертні площадки: мюзик-хол (англ. «music-hall»), або вар'єте (фр. «variété»).

Камерно-вокальні «портрети» Франсіса Пуленка не стали виключенням з процесу нівелізації стилів і жанрів з точки зору

традицій і новацій. Його твори об'єднує паризька *chanson*, що з'явилась в кінці ХІХ ст. як різновид чи піджанр французької пісні *chanson réaliste* (фр. «реалістична пісня»).

Завдяки літературному реалізму і натуралізму (першорядне значення надавалося поетичній компоненті пісні, вона буде популярною з кінця ХІХ-го та серединою ХХ ст.), тобто, між *La Belle Époque* (фр. – «Прекрасна епоха», між 1890 і 1914) і до кінця Другої світової війни. В неї співаки: Арістід Брюан, Нітта-Джо, Дамія, Ліс Джус, Дамія, Рене Лебас, Берта Сільва Сюзі Солідор, Фреель – супроводжували свій виступ з авторськими піснями благодійними коментарями.

Авторами професійних творів були відомі композитори (К. Дебюссі, М. Равель, Г. Форе, Е. Шассон, та ін.). Дослідженню історії *chanson* присвячені праці науковців (Ж. Т'єрсо [184], Г. Шнеєрсон [208] Г. Ерісман [227]).

Паризька *chanson* гармонійно увійшла у камерно-вокальну творчість Ф. Пуленка. Композитор будує «музичні портрети» за принципами, що наслідують французькі традиції і пов'язані з «музичними портретами» *мюзик-холу* та *вар'єте*. Стиль музичної композиції відповідає їх загальної візуально-просторової моделі. Наприклад, *chanson réaliste* «Зниклий» («*Le Disparu*» R. Desnos, 1947), що написана: «в дусі крихітки Піаф, отримує три краски: танок на відкритому повітрі, дзвону і траурного маршу», пише Ф. Пуленка в «Щоденнику» [167, с. 146].

Композитор свідомо не визначає жанрову приналежність, але акцентує увагу на образній чи метафорично-асоціативній сутності твору, що впливає на свідомість слухача, утворює умови для алюзій, створює семантичне поле значень, образних зв'язків, які дають поштовх для розуміння музичного портрету, завдяки зоровим і просторовим відчуттям і чинникам.

В них поєднується: старовинне/сучасне; традиційне/новаторське; інтелектуальне/емоційне; візуальне/слухове; музичне/образотворче, і основою є поетичне і музичне. Авангардна стилістика, нетрадиційна сфера образів, символіка і семантика, це нові дієві способи впливу на свідомість та відчуття людини шляхом залучення візуальних, просторових, кольорових, вербальних/невербальних та інших образів-асоціацій.

Тобто, як за словами видатного філософа ХХ ст. Г.-Г. Гадамера, початковий «сенс художнього твору втрачається, змінюється на інший, переходить на побутовий рівень і тому кожен твір мистецтва має розумітися як будь-який інший, підлягає розумінню текст, яким треба опанувати» [52, с. 215].

Синтез мистецтв дозволяє створити перформанс (англ. performance – вистава, дійство, від perform) – часовий вид мистецтва, що передбачає активну участь в ньому автора, і, таким чином, наратив поетичного і музичного тексту утворює всі умови для взаємовідносин між митцем, «портретом» та слухачем/глядачем, наратором і нарататором.

Своє дослідження історії мистецтва «перформенсу» зробила Роз Лі Голдберг, яка стверджує, що перформанс існує як мистецький засіб ще від доби Відродження, і є популярним «театром» авангарду: «перформанс, це живе мистецтво у виконанні художника» [250, с. 10]. В перформанс Ф. Пуленка залучено: живопис, поезію, танець, світло, і навіть, участь в інтерпретації публіки (рефрени може виконувати публіка). Найчастіше Ф. Пуленк звертається до візуально-звукового синтезу, створює композиції, у яких синестезійний компонент стає потужною мотивацією для візуалізації, провокує на спільне художнє мислення, що суттєво змінює співвідношення між текстом та зображенням.

Цікавим є те, що «мова» живопису і музики включається в систему виразності поезії: вербальне відтворення зображеного на полотні, і інформація, що постає крізь призму іншого, подвійного кодування, набуває нового сенсу. Жанрова еkleктичність надихає, впливає на форму, структуру композиції, ритмічні та гармонічні малюнки.

На відміну від популярної музики в жанрі *chanson*, де панує імпровізаційне начало, в цих творах ретельно виписані темпи, нюанси, є позначки, які відносяться до психологічного стану, в них кожна зміна параметрів має своє обґрунтування. Ф. Пуленк був блискучим піаністом, мав великий концертний досвід концертмейстера, тому наполягав на тому, що обидва інтерпретатора (соліст/піаніст) мають абсолютно рівнозначні функції.

Блискуча експресивність і візуальність цих *melodies* пов'язана і безпосередньо залежить від політекстової композиції: (стилізація, контамінація, алюзії, колаж і ін.); літературного твору, що містить елементи художніх творів; акторської майстерності соліста-виконавця (вокальне і драматичне мистецтво) і концертмейстера.

Від мети автора вона може виступати як вербальна, риторична фігура тексту, а також, як музичний код тексту, візуалізацією внутрішніх процесів свідомості персонажів твору і частково відтворювати автопортрет композитора. Цінність творчості Ф. Пуленка полягає, перш за все, не тільки в узагальненні художніх досягнень західноєвропейського мистецтва ХІХ ст., але і в передбаченні нових тенденцій мистецтва і культури ХХ ст.

Вокальний твір «**Тореадор**» (фр. «Toréador», 1918, надруковано 1932), на вірш Ж. Кокто (фр. Jean Maurice Eugène Clément Cocteau, 1889 — 1963) – *melodie-chanson* належить до класичної композиції, Ф. Пуленк пропонує слухачам тандем з популярної та іспанської музики регіона Андалусії. Куплетна музична форма містить поетичну форму, що з'явилась в італійській, а потім у французькій народній поезії – ритурнель (фр. *ritournelle*, від італ. *ritornell*, *ritorno* – повернення). Строфа із 3-х віршованих рядків, що римуються за схемою «а – в – а», в якій ритурнель не повинен римуватися до кінця всього вірша.

Є і музична форма ритурнелю, це 8-ми тактовий вступ, дуже бешкетний, що підкреслює іронічний характер цього твору. Його мелодія *грунтується* на гармонічній послідовності, що дуже поширена в світі *chanson* та джазу: *l'anatole* – оборот акордів, в якому послідовно звучать I, VI, II, V ступені. Цей прийом дуже часто використовується у світі мюзик-холу та кабаре для імпровізації, іноді для вкраплення тексту ведучого.

В «Тореадорі» – *l'anatole* звучить двічі. Вірш починається на проведенні першої теми, надзвичайно простої мелодії в D – dur, яка розвивається в рамках ТЗ (оспівування I і V ст.) і закінчується в андалузському стилі – тріоллю (підвищена III, знижена II ст., T) з характерним також, «іспанським» вигуком на наприкінці речення: «Тореадор!», який буде звучать після кожного куплета.

Поет Жан Кокто порекомендував молодому композитору Ф. Пуленку: «Мелодія не повинна бути такою ж доброю, як у Емануеля Шабріє – це повинно бути красиво, але потворно, з швидкими гачками в кінці» (лист Ж. Кокто Ф. Пуленку, 15 жовтня 1918) [168, с. 71-72]. Поет натякав на романтичну музику в іспанському дусі А. Шабріє (фр. Alexis-Emmanuel Chabrier, 1841–1894), французького композитора, знаменитого учителя М. Равеля.

Жан Кокто і Ф. Пуленк створюють твір-стилізацію, шаржований «портрет». Довгі ліричні фрази, вальсовий рух, поруч з експресивним

rubato, та постійною зміною ритмічного малюнку. Це яскрава візуалізація танцю flamenco, точніше одного з його стилів – «канте фламенко» (ісп. cante flamenco), що включає в себе спів, танець, і гру на гітарі. Популярність фламенко у ХХ ст. досягла всесвітнього рівня. Це відображено і в партії фортепіано, останній епізод – стилізація гітарних прийомів гри: мелодія в андалузькому стилі, захоплююча іспанська атмосфера (ритмічний, «сухий» акомпанемент), і італійська мелодія, яка різко переривається паузами (як у танці фламенко – акцент на позі танцюриста). Коливання акомпанементу і тональна неоднозначність (нат. f мел / fis гарм.) – це малюнок Ф. Пуленка, але не слід забувати, що це іронічний «портрет» закоханого тореадора, але нерішучого «до дій» залицяльника, який закінчується блискучим хоровим рефреном. Хор одночасно глузує з тореро, і підбадьорює його в останньої частини куплета: «Belle Espagnole, / dans ta gondola / Tu caracoles, / Carmensita, / Sousta mantilla / Œil qui pétille / Bouche que brille, / Cest Pepita-a-a».

Франсіс Пуленк неодноразово повторює, що не любить rubato (в своїх творах), ця заява стосується партії співака. Він повинен бути «гнучким з текстом», і одночасно дотримуватись темпу. Але в цьому випадку – ще більше rubato, більше форшлагів (в кожному другому такті), більше танцю, естрадної театральності, яскравої подачі тексту. Саме в цьому епізоді виконавці запрошують публіку до участі в хорі, за умов кабаре можна співати, танцювати і відбивати ритм.

Взаємопроникнення танцювальності – *дансатності* (від фр. dansant – танцювальний, danse – танець) і пісенності – є характерною рисою французької музики. Це відбивається у музиці Ф. Пуленка на рівні жанрових аналогій, музичної стилістики (численні структурні, ритмічні, фактурні особливості композиції). Стилізація гітарного «фламенко» в партії фортепіано (в лівій руці), лише підкреслює цей танцювальний ритм. Вальсову ліричну вокальну тему чудово поєднано з експресією фламенко.

Якщо провести паралель з іншим знаменитим на весь світ «вальсом» іншого періоду творчості композитора «Les chemins de l'amour» (фр. «Шляхи кохання», 1940) на вірш Жана Ануя, вальс, як в «Тореадорі» так і в «Шляхах кохання», можна побачити риси жанру *mélodi*, з принципом організації в стилі *chanson*. Структура збудована на чергуванні сольних та хорових частин з однаковим музичним матеріалом в кожному куплеті. Контамінація різноманітних стилів: фольклорних і професійних, джазових і академічних. Відтворені типові

ознаки танців, з елементами, що включають в себе сучасні впливи, але всі вони мають яскраві індивідуальні риси композиторського стилю: панування мелодії, на тлі танцювальної основи – це яскраві стилізації паризької *chanson* та характерних прийомів співу, що прикрашають твори Ф. Пуленка.

Дослідження доводить, що Пуленк малює «музичний портрет» не завдяки імітації, або замальовкам «у стилі». Жанр «портрету» в першу чергу відображає його особистість, і його власний стиль, хоча і не позбавлений алюзій музичної мови творів (наприклад, «*Soirée dans Grenade*» К. Дебюссі; «*Alborada*», «Вокаліз» М. Равеля). Звернення до іспанської музики не є тривіальним, М. де Фалья, наслідував ідеї К. Дебюссі і М. Равеля, але як і його сучасники - композитори І. Альбеніс і Е. Гранадос, прагнули втілити в своїй творчості естетичні принципи Ренасимьєнто - відродження іспанської національної музичної культури, що стала надзвичайно популярною.

Багато європейських композиторів були спокушені цією екзотикою музичної мови в першій половині ХХ ст. Більш того, звернення до фольклору виділяється як альтернативний рух проти «вагнерства». Бажання поновити музичну мову, дало поштовх професійним музикантам використовувати іспанські народні елементи: ритмічні, гармонійні, мелодійні або темброві. Звичайно, такі звернення не обмежуються лише андалузьким фольклором, дуже популярним в той час, але дають можливість уникнути більш авангардних рішень (таких як наприклад, *dodecaphonia*).

Впевнено можна констатувати, що імітація, фотографія, шарж – поступаються в цей час «портрету», як високохудожньому твору, і це впливає на бурхливий розвиток жанру «музичного портрету». Ф. Пуленк ігнорує традиційний фольклор, джерелом натхнення вважає популярну музику Франції, що походить від музики ярмарок, цирку і веселих вечірок з міським фольклором. Ця музика є яскравою частиною сучасного світу.

Автором тексту *mélodie* «**Портрет**» (фр. «**Le Portait**», 1938) **Ф. Пуленка**, стала дуже відома романістка двадцятого століття, що перша змогла передати «жіноче сприйняття життя» [109, с. 49], започаткувавши «жіночу літературу». Сідоні-Габріель Колетт (фр. *Sidonie Gabrielle Colette*, 1873-1954), видатна майстриня, що була відома епатажем, скандальною репутацією і найкращими у французької літературі ХХ ст. ліричними пейзажами й анімалістичними

«портретами». Вона займала провідну позицію серед жінок-письменниць: Марі Мадлен де Лафайєт, Маргарити Наварської, Жермени де Сталь, Жорж Санд, і без сумніву, її творчість – національне надбання ХХ ст. Дослідник творчості С. Колетт А. Дюран саме так характеризує досягнення письменниці [245].

Сідоні Колетт писала чудові вірші, «Портрет» є одним з них, надрукований факсиміле на хустці, яку вона віддала Ф. Пуленку, коли він відвідав її в лікарні, с проханням додати до вірша музику. Ф. Пуленк потім скаже: «Повинен зізнатися, що моя музика дуже погано передає моє щире захоплення Колетт» [168, с. 130]. Тоді як С. Колетт висловила про твір Ф. Пуленка дуже емоційно: «Він створив чудову *mélodie*, сумну і захоплену, бешкетну і розслаблену до ніжності, портрет жінки-кицьки (фр. *mélodie-portrait femme-chatte*), що схожий на ту, що у мене в «Вусиках винограду» (фр. «*Vrilles de la vigne*») [108, с. 138].

В цьому циклі відображена доля жінки: вільної і самотньої, незламної і тендітної, незахищеної у своїй вразливості – автопортрет, в якому поєднані ностальгічні спогади дитинства, жага до любові, метафоричні казки й байки – описи поведінки домашніх тварин, що завжди присутні в її роботах як філософський роздум про людські відносини. І звичайно, нагадування про роман «*La chatte*» (фр. «Кицька», 1933) – створений за рахунок взаємодії тонких психологічних портретів дивного трикутника – молодят та кішки, і присвячено темі ревнощів. Сідоні Колетт називали «*femme – chatte*» (фр. «жінка – кицька»), а вона часто повторювала, що ставлення особистості до тварин сприймає як перевірку на людяність.

Mélodie «Портрет» на вірш С. Колетт створено у вересні 1938 року в Парижі. Ф. Пуленк присвятив свій музичний твір представниці французької скрипкової школи, чудовому інтерпретатору сучасних творів – Елен Жорден-Моранж (*Hélène Jourdan-Morhange*, 1888–1961). Ця посвята – нагадування виконавцям про красу скрипкового *legato*, а також, про відмінну рису жанру *mélodie*. Прем'єра «*Le Portait*» відбулась в Саль-Гаво, 16 лютого 1939 року, у виконанні баритона П. Бернака і композитора (фортепіано).

Пуленк створив музичний портрет самої С. Колетт (а не жінки з її вірша) – владно вимогливої, в якій поєднались привабливість і відстороненість, чарівність і порочність, що несе небезпеку для пересічної людини. Прем'єрне виконання *mélodie*, між тим, було суто

чоловіче. П. Бернак, з великим досвідом виконання творів Ф. Пуленка, чудовий актор, оперний співак, блискуче витримав роль чоловіка-оповідача, хоча вірш дуже жіночий, написаний «з голосу» С. Колетт – монолог жінки, в стані пристрасного та любовного роздратування, яка складає дуже емоційний психологічний портрет іншої жінки коханки.

Пуленк позначає темп «В несамовитому пориві» (фр. – *Très violent et emporté*), що передає інтенсивність *mélodie*, яка прагне вперед на хвилі пристрасті та ревнощів. «Портрет» передає крайню емоційну напругу відносин, що хитаються на краю розриву: «Красива, огидна, брехлива, несправедлива / більш мінлива, ніж вітер квітня, / Ти плачеш від радості, ти смієшся від гніву, / Ти любиш мене, коли тобі погано, / Ти смієшся з мене, коли мені добре...» (переклад О. В. Москальця, 2018). (пояснення: не існує перекладів текстів музичних творів Ф. Пуленка – Ж. Кокто, П. Елюара, С. Колетт, українською мовою. О. Москалець – фахівець, знавець французької поезії, зробив переклад вірша на наше прохання).

Композитор розуміє цей стан, як частину свого власного досвіду. Але тут є важливий аспект творчості композитора – його смак до людей повинен погодитися з його походженням буржуа. Його *mélodie* розраховано на еліту, а виконавці завжди вищого гатунку. «Портрет мюзик холу» – це лише «портрет» певного класу освічених людей. Ці *mélodie*, навіть найбільш чарівні, і глибоко психологічні, належать певної «касти» еліти від мистецтва. Вони можуть бути популярними, але не розраховані на те, що будь-який співак зможе їх виконати.

Ф. Пуленку дорікають з приводу еkleктичності і багатьох музичних алюзій, хоча його твори завжди підпорядковані бездоганному смаку, аристократичній витонченості, чуттєвій стриманості. Тому «*Le Portait*» Ф. Пуленка це погляд з іншого ракурсу, що розкриває подвійний сенс, в якому не може бути однозначності. Що до Ф. Пуленка, великого шанувальника живопису і літератури, він цілком і охоче визнає вплив мистецтв на його музику. Під час його інтерв'ю з Клодом Ростаном він зазначає: «У мене є тільки одна пам'ять, візуальна пам'ять, яка чудово поширюється на твори мистецтва або ландшафту» [167].

Камерно-вокальний твір «**Це миле личко**» (фр.«**Ce doux petit visage**», 1939) (або «Всюди твоє обличчя бачу») **на вірш Поля Елюара** (P. Éluard) – лірична *melodie*, створює враження простоти і прозорості, дуже популярна, хоча є дуже складною у виконанні. Вірш входив до поетичної збірки «Природний плин»

(фр. «Cours naturel», 1938), присвяченої другому коханню поета, Марії Бенц, танцівниці, яка виступала під сценічним псевдонімом Нуш (фр. Nusch). Визнана красуня була наділена багатьма талантами: вона танцювала, співала, була акробаткою, писала вірші, займалася живописом.

В «Щоденнику» Ф. Пуленк пише, що йому: «дуже подобається ця коротка *mélodie*» (менше двох хвилин), також, він дає характеристику і поради виконавцям: «Це чудова і ніжна *chanson*, натхненна втратою дуже дорогого друга» [167]. Він присвячує її обговоренню багато уваги, більше ніж будь-якої іншої з його *mélodie*. Із задоволенням пише: «Я намагався музично сконцентрувати всю ніжність вірша Елюара, думаю, що я досяг успіху...» [167, с. 140]. Ф. Пуленку цей вірш нагадав його подругу дитинства Р. Лінозієр (Raymonde Linossier, 1897-1930), якій він навіть запропонував одружитися, але вона не прийняла це серйозно. Композитор вважає її своїм найкращим радником до самої смерті: «Скільки разів протягом багатьох років<...> я хотів би почути її думку щодо того чи іншого мого твору» [167, с. 140]. Він присвятить Раймонд ще одну *mélodie*, останню з сімох в камерно-вокальному циклі «Каліграми» (фр. «Calligrammes», 1948), на вірші Г. Аполлінера, що свідчать про те, наскільки важлива для нього була пам'ять про неї. Вірші П. Елюара абсолютно «безстатеві», але достатньо еротичні і ніжні, але не мають занадто «солодкої» сентиментальності.

Музика Ф. Пуленка плине за надзвичайно ліричною вокальною лінією: меланхолійною і дуже натхненною. Спогади сприймаються через дистанційну вуаль часу, джазові акорди акварельно-прозорі, барви м'які. Простота і стриманість лірики кращих творів останнього періоду творчості П. Елюара, справжній синтез мистецтв і кульмінація всіх його попередніх стильових знахідок: «Миле личко», «мила пташка на дальньому пірсі», «свіже повітря забарвлено». Відтворено атмосферу, коли час не владний над свіжістю і силою почуттів: «Наприкінці зими / Коли хмари починають горіти». Партія фортепіано сприймається як типова імпровізація в стилі *chanson*, піаніст «награє», тобто, акомпанує так, щоб не заважати дуже інтимному монологу співака. З самого початку – колористична функція: терції септакордів, розподілених між двома руками, ніжно злітають вгору, передаючи «гомін птахів» (1-4 такти), погойдування хвиль (4-8 такти); 9 такт – часовий простір змінено, відбувається перехід з кольору «відчуття спогадів», до більш яскравих і насичених

кольорів «сьогодення». Змінюються реєстри і гармонія (10-13 такти). Рух мірний, спокійний. Це погляд зрілої людини, стриманий, але ностальгуючий.

Це філософський, відсторонений погляд з іншого часу: «Тільки той молодий / Хто втікає від життя» («Rien que cette jeunesse / Qui fuit devant la vie»). Вона повторюється двічі. У перший раз ця фраза піднімається вгору обережно, наче боячись загубити картину спогаду. У другому проведенні вона звучить розгублено, як висновок, життєве кредо. Ф. Пуленк використовує тут свій улюблений музичний оборот, часто повторюваний, як підпис у кінці листа (нонакорд, що переходить в домінант септакорд із затриманням до квінти, гостро тяжіє до тоніки, і плавно в неї входить).

Звукообразжальність спрямована на репрезентацію образних асоціацій, містить властивості, що створюють ілюзію ретельності опису образу, і малюнок деталей його зовнішнього вигляду. У музичній характеристиці персонажів Ф. Пуленка, акцент ставиться на першорядності фонізму. Насиченість фарб, рельєфність ліній і форм дають можливість візуально представити портрет, і його «фон», умови його існування в рамці часу.

Mélodie «Розамунда» (фр. «Rosemonde») на вірш Г. Аполлінера (ім'я від народження Вільгельм Аполлінарис Костровицький), одна із трьох *melodie*, що написані навесні 1954 р., (дві інші були написані на вірші символіста Макса Жакоба), в період між створенням вокальних циклів: «Свіжість і полум'я» («La Fraîcheur et le feu», 1950) та «Робота Художника» («Le Travail du peintre», 1956) П. Елюара. Ф. Пуленк згадує про них у «Щоденнику моїх мелодій» (фр. «Journal de mes mélodies») [167].

Mélodie «Розамунда» дуже світла і гарна. Це спогад о миттєвому юнацькому захопленні, зворушливому і чарівному. Мить щастя, яке ще не забарвлено глибоким почуттям, юнацька насолода споглядання чарівної жінки. Вірш для *mélodie* композитор знайшов у збірці, під назвою «Алкоголі» (фр. «Alcools»). Г. Аполлінер у 1913 році видав свою роботу з теорії мистецтва «Естетичні роздуми – художники-кубісти» (фр. «Meditations esthetiques – Les peintres cubistes»). В неї він розглядає кубізм як поштовх до власної поетичної творчості. У тому ж році вийшла друком збірка віршів «Алкоголі», яку він створював з 1898 року. Назва має метафоричний натяк. Нове століття з нестримним рухом, переплетінням історичних подій і стрімким розвитком науки і

мистецтв навіювало п'янки відчуття: «І ти п'єш алкоголь цей палкий як життя / Життя що ти п'єш як п'янюче пиття» (вірш «Зона»). Життя в віршах Аполлінера постає не тільки у різних просторах, а й у різних часових вимірах.

П'ятдесят віршів збірки не мають єдиного стилю і теми. Вони містять елементи футуризму, абсолютно не схожі між собою стилістично. (У 1918 в «Каліграмах» Г. Аполлінер вперше створив так звані *ідеограми*: вірші сприймаються візуально, текст і образи утворюють єдину картину). Відчувається мистецький вплив друзів-художників (Марлен Андре Дерен, Рауль Дюфі, Пабло Пікассо) та літераторів (Макс Жакоб, Альфред Жаррі). Хоча Ф. Пуленк писав, що він вважає за краще писати вокальні твори на тексти сучасних поетів, які були більшою мірою його друзями, тим не менш Гійом Аполлінер (1880 – 1918) завжди був винятком цього правила.

Вірш «Розамунда» написано у 1913 році, присвячено Андре Дерену – французькому художнику, другу поета. Він створений з 3 строф по 5 віршів, без знаків пунктуації, що є ознакою сучасності письма. Поет порушує традицію, з 1912 року не вживає пунктуацію у віршах. Вважає, що розділові знаки зайві, адже справжня пунктуація — це ритм і паузи вірша. Рівноскладовий принцип, так зване «силабічне віршування» (від грець. *syllabé* – склад). Від початку до кінця вірша в кожному рядку – одна і та ж кількість складів, наголоси при цьому вважаються обов'язковими тільки у кінці рядків (на останньому, передостанньому або третьому від кінця складі).

Франсіс Пуленк постійно звертався до поезії Г. Аполлінера, тому обрав вірш і написав *mélodies* для турне Галандією 1954 року. П'єр Бернак згадує, що два з трьох з'явилися в Амстердамі, і що Ф. Пуленк завжди любив це місто. В вірші «Розамунда» поет пригадує, як побачив прекрасну жінку. Він слідкував за нею протягом двох годин, поки вона йшла до дому, а він подумки посилав їй поцілунки. Після того, як вона зачинила за собою двері, він ніколи більше її не бачив, і не довідався її ім'я. Тому вигадав їй ім'я «Розамунда», щоб згадувати «її квітковий рот з Голландії».

Цікаво те, що крім цієї короткої фрази, немає жодного опису жінки. Але ми чуємо її легку ходу, бачимо її ніжну посмішку, і навіть здається, вітер доносить її парфум. Це магія музики Ф. Пуленка.

Ця *mélody* відверта, але не на стільки, щоби перейти межі інтелігентності. Бездоганний смак, чуттєва стриманість. Портрет

співвідноситься з поняттям «ситуативний портрет». Мова про тип портрету, що фіксує зовнішні признаки персонажа, додає легкості ході за рахунок змінення контексту або ситуативного параметру (зображення другого плану). При цьому рух і динаміка стають індикатором ситуативного портрету, що складає характерні риси поетичної зовнішності дівчини, і автопортрета автора. В цьому випадку важко сказати, який з двох авторів більше проявляється в автопортреті, поет або композитор. Але, безумовно, образ оповідача є відображенням Ф. Пуленка.

Кольорові рішення: гостре відчуття постійних модуляцій, зміни ладу, спурхують вверх легкі тріолі партії фортепіано (в лівій руці), як приємна посмішка, легка хода дівчини. Тембральна зміна кольорів вокальної партії – від ніжного наспівування в верхньому регістрі, до іронічної драматизації в фіналі, завдяки чому простір картини рухається, пульсує в унісон з музикою.

Вона нагадує чудовий відеокліп, короткий, але дуже змістовний. Він залишає за собою аромат поезії, присмак сонця. Є припущення, що ім'я «Розамунда» – це гра слів, яку можна зрозуміти як «Розу Миру», але є і інший варіант. В поясненнях до «Бестіарію» Гійом Аполлінер згадує про англійського короля Генріха I Плантагенета і його коханку – прекрасну Розамунду де Кліффорд. Образ короля і його нещасливої любові завжди простежується в англійських народних піснях. Чарівна Розамунда, фаворитка англійського короля, її «палац мрій», перетворився у поета в символ прагнення і недосяжної спокуси.

Перший виконавець твору П. Бернак пише, що «Розамунда» створює незначні «особливі труднощі в інтерпретації» та оцінює як «смачну *mélodie*». Він підкреслює, що твір не треба співати як сумну пісню: «Атмосфера мусить мати щасливу ностальгію». Ф. Пуленк коментує цей твір, як «не дуже важливу *mélodie*, з доволі гарним кінцевим ритурнелем» [236], але й тут можна відчутти добру посмішку композитора.

Ця оцінка Ф. Пуленка може мати сенс лише тоді, коли вона співвідноситься з розумінням великого внеску камерно-вокальної творчості Пуленка, його іронічного, легкого ставлення до своїх камерних творів, розрахованих на «досвідчену» публіку. «Музичний портрет» має подвійний сенс, погляд з іншого ракурсу, в якому немає однозначності. Але аналіз твору доводить, що це високоякісна *mélodie*

– два портрета в мініатюрі: портрет жінки і автопортрет автора, і все це за 1,5 хвилини звучання.

Стає очевидним, що Ф. Пуленк прагне взаємодії з візуальними мистецтвами, для досягнення психологічної глибини, за рахунок детальної візуалізації літературних творів як необхідного компонента, змінює співвідношення між текстом та зображенням. Цікавим є те, що засоби виразності живопису і музики набувають нової сили вплітаючись у вербальну площину поезії: поетичне відтворення портретованої особистості, і інформація, що постає крізь призму іншого мистецького кодування, набуває нового сенсу. Жанрова еkleктичність є каталізатором еволюції жанру «музичний портрет».

Вокальний цикл «**Метаморфози**» (фр. «**Métamorphoses**» 1943 р.) на вірші **Луїзи де Вільморен** (фр. Louise de Vilmorin, 1902–1969), останній з трьох вокальних циклів що написані протягом сімох років на вірші поетеси. Критики стверджують, що поезія Л. де Вільморен дозволила Ф. Пуленку висловити ніжну жіночу сторону його власного «Я». Весь цикл звучить всього чотири хвилини: «Reine de mouettes», «C'est ainsi que tu es», «Paganini» – всі частини циклу є «музичними портретами» в жанрі *chanson*, інтимна розмова, зворушливий драматичний монолог коли важливим є кожний подих, кожна пауза. Ф. Пуленк написав цей твір під впливом емоцій від арешту подружжя (Луїза де Вільморен і її чоловік були заарештовані в Угорщині під час Другої світової війни). Пуленк не був впевнений, що знову їх побачить.

Перша частина: «**Королева чайок**» (фр. «**Reine de mouettes**») – невибаглива і легка, жіночно-граціозна. П'єр Бернак, перший виконавець циклу пояснює, що співати потрібно не про птахів, а про «чарівну, елегантну молоду жінку, що червоніє за сірими вустами мусліну»; «Цариця чайок, моя сиротинка...» [236]. Якщо знати задум композитора, буде зрозуміло чому акварельна картина з чудовим пейзажем написана у темпі «Très vite et haletant» (фр. швидко і схвильовано). Мелодія в партії фортепіано прагне злетіти, акорди розірвані паузами, як ніби людина, що говорить, задихається від хвилювання. Вокальна партія створена *quasi parlando* – що є характерною рисою, і іде від стилю речитації, що завжди існує в музиці Ф. Пуленка, як і в жанрі *chanson*.

Друга частина циклу «**Такий, як ти є**» (фр. «**C'est ainsi que tu es**») – лірична *mélodie*, маленький шедевр, найкращий приклад французької *chanson*. Ф. Пуленк позначає темп: «Très calme, a l'aise» (фр. дуже

спокійно, вільно) і, просить співати «без афекту», «вона сама все скаже». Чуттєва мелодія вступу зачаровує, сумні голосові інтонації «провалюється» в нижній регістр, переходять на шепіт: «Мила душа твоя, заплутане волосся непокірне», це ніжне признание в любові тихе і дуже стримане. За меланхолією ховаються дуже сильне почуття: «Твій зелений погляд, де просочується / Сумна радість Всесвіту./ Це твій портрет. / Ось який ти є...». Від першого зітхання вступу до останнього звуку постлюдії, що завмирає, ми чуємо голоси улюблених виконавців французьких *chanson*, сілуети закоханих, бачимо безлюдні нічні вузькі вулиці з ліхтарями, пригадуємо Париж.

«**Паганіні**», третя частина циклу, не лише програмний твір, в якому назва – прізвище всесвітньо відомого скрипаля, а кожна строфа починається зі слова «скрипка». Ключем до поетичного твору може стати фраза: «Скрипка жінка морганатична» (фр. «*Violon femme morgantique...*») – поетична метафора (пояснення: морганатичний шлюб, від лат. *morganaticus* – офіційно не визнаний, нерівний шлюб, при якому дружина не користується становими привілеями чоловіка). Цей твір нагадує сюрреалістичну картину, з нагромодженням слів, уривків фраз, куплетами, що закінчуються окремим словом, як головним наголосом, що несе сенс: «відлуння», «птах», «корсет», «дзеркало». Вальсовий рух в дуже швидкому темпі, надто швидкий спів-скоромовка, гротеск, надмірність, занадто бравурний фінал. За рахунок швидкого темпа утворюються смислові пари: «скрипка – відлуння», «скрипка – птах», «скрипка – корсет», «скрипка – дзеркало» – схвильованість з напівусмішкою, але остання: «скрипка – мисливець» має занадто глибокий сенс. Його відзеркалено в іншому вокальному циклі Ф. Пуленка «Заручини жартома».

Ф. Пуленк створював цю частину як перехідну, а не завершальну. Вона лишилась фінальною, що не дуже подобалось самому композитору. З сучасної точки зору такий фінал не визиває емоційного опору. Він сприймається як картина на тлі сум'яття військових років. Калейдоскопічна мінливість картин, які важко зрозуміти в дуже швидкому темпі життя. Щоб зрозуміти – треба зупинитись, почути, роздивитись, але може статись так, що на це більше не буде часу, тому потрібно згадати, скоріш згадати важливе. І тут є подвійне кодування – Луїза де Вільморен любила повторювати, що іноді задрить скрипці, яка лежить на відкритій долоні скрипаля, вона (скрипка) така жіночна і така крихка, і тільки його любов дає їй голос. Тут можна згадати ще один

дуже популярний твір Ф. Пуленка і Л. Вільморен «Скрипка», наповнений імітацією сріпичних прийомів гри і тонкими модуляціями.

Взаємовплив поетичного стилю та художньої форми «музичного портрета», основи внутрішньо текстових зв'язків твору, і взаємозв'язків художньої мови різних видів мистецтв, узгоджуються в процесі інтерпретації в *інтермедіальний простір*.

Чудовим прикладом є особливості *інтерпретації* художніх текстів вокального циклу **Ф. Пуленка на вірші Луїзи де Вільморен «Заручини жартома»** в *інтермедіальному* вимірі [46]. 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. Тобто, утворюється особливий тип внутрітекстових взаємозв'язків у художньому творі – *інтермедіальність*, яка ґрунтується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. 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. Саме тому «музичні портрети» є художньою формою що містить наративну алегорію, символ, метафору – стає посередником (*intermedium*) між людиною та персоніфікацією.

Камерно-вокальний цикл Ф. Пуленка, на вірші Луїзи Вільморен «Заручини жартома» створено 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, що наповнені добротою, легкою іронією і тонким ліризмом, а жіночі образи глибоко психологічні. Більшість дослідників її творчості вбачають в них «риси сентименталізму ХІХ 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 ХVІІ ст., як і звучання її імені. Я легко уявляю собі її подругою «Мадам» або на полотні кисті Ф. де Шампєня, 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 самобутності» з листа від 2 грудня 1939 р. [168].

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» [168].

В циклі «Заручини жартома» можна простежити паралель із вокальним циклом Ф. Пуленка на вірші П. Елюара «Той день, та ніч» (1937), що 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 *mélodie* можна виконувати окремо.

В циклі немає загальної сюжетної лінії яка б розвивалась протягом всього циклу. Тому П. Бернак (співак, баритон) зазначає: «Між *mélodies* немає жодного поетичного чи музичного зв'язку» [237]. 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, який 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» [168].

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: «Mélodie без підступності. Співати дуже напружено» [168].

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 першого кохання 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 лестоців, 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», пише С. Берард про «Заручини жартома», емблематичний твір Ф. Пуленка. (2016 р.).

Другій план картини складається з психологічного портрету героїні: «Я плачу під плакучою вербою» (фр. «Je pleure sous le saule

pleureur»). 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» [168]. Це правда, твір дуже складний, в темпі *presto implacable*. Чверть дорівнює позначці – 120. Цей, безумовно, стрімкий темп передає рух, політ. В партії фортепіано швидкій 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, різки 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 повною 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 французенка йде в ресторан і захоплюється звуком скрипки (Поетеса асоціювала себе зі скрипкою, що лежить в долоні скрипаля – 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 Парижа оркестр з Будапешта, та угорського цигана, відомого скрипаля, як подарунок для неї. Композитор розповідає: «Я намагався лише дуже віддалено відтворити місцевий колорит, так як вірші написала французенка. 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» [168].

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 «*arraché*», або «зірваний» був необхідний для того, щоб *Dur* в наступному номері «міг створити враження гармонії, що лунає здалеку» [168].

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.

Російський літературознавець О. Махов досліджуючи «ідею словесної музики в європейській поезії» пояснює музичність літературного твору, зокрема виявлення в тексті формотворних прийомів, таких, як контраст, повтор, наростання і спад (крещендо і димінуендо), не відтворює ту чи іншу форму в її конкретності. Але завдяки загальним прийомам формотворення може відтворювати якусь загальну лінію музичного твору. Хоральний супровід мелодії Пуленка, півтони нюансування малюють морський пейзаж, ніби вкритий траурним муаром, що не викликає світлих спогадів, відчуття щастя.

Композитор дає пораду виконавцям 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» [168].

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 у праці «Західноєвропейський символізм і проблема взаємодії мистецтв», це – «специфічна форма діалогу культур».

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, м. 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: адаптація твору в іншому тембров-фактурному середовищі має не тільки звуко-технічні завдання, а й надає широкий спектр виконавських можливостей. Разом з тим виникають завдання естетико-творчого характеру, що стимулює трансформацію змісту музики.

«Музичний портрет» як форма французької вокальної культури має власні структурно-композиційні та семантичні витоки, 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.

У буржуазному і культурному світі початку ХХ ст. існує дві музики: одна для розуму, інша – «для тіла». Ф. Пуленк добре розуміє цю реальність, але він особливо усвідомлює той факт, що так звана «легка» музика має і свої якості: чудові мелодії, прості, але ефектні гармонії, стислість форм, що доводить, все можна «сказати» за кілька хвилин. «Вишукана», або класична музика повинна мати якості, близькі до тих, які є в популярній музиці. Легка музика – «фольклор буржуазії», але Ф. Пуленк знаходить «золоту середину». Завдяки його природному смаку і прозорості фактури творів, його «галерея» «музичних портретів» вишукана і завжди цікава слухачу.

Камерно-вокальна творчість композитора репрезентує подібність до літературного «есеїстичного» типу мислення як форми висловлювання. Композитор був чудовим розповідачем і мав літературний талант, його просвітницька діяльність знаходиться на перетині художньої та публіцистичної творчості. Манера діалогу відповідає світському стилю музичних салонів того часу. В них утворювались мистецьки осередки, які підтримували не лише творче натхнення. В них відбувались зустрічі, налагоджувались зв'язки, складались домовленості про подальші ангажементи.

Салонні концерти з ХVII ст. є паризьким культурним колом. Вікторія Нечепуренко в дослідженні специфіки комунікації жанру *mélodie* французької салонної культури наголошує: «завдяки об'єднанню провідних представників різних мистецтв, салон другої половини ХІХ століття можна вважати осередком головних творчих пошуків і художніх реформ свого часу. Саме салон, як своєрідна точка перетину найсучасніших ідей, впливав на художню культуру Франції і ставив загальний культурний тон. Будучи орієнтованим на елітарне, обране мистецтво, очищене від повсякденності і банальності, салон багато в чому формував смак французької публіки» [151, с. 161]. Салони кінця ХІХ ст. були важливими для презентації творчого «Я» митця, вважає В. Жаркова: «Без яких картина життя французької столиці кордону століть була б неповною» [70, с. 124]. Саме в умовах салонної культури розвивається жанр *mélodie* (за С. Шипом [221]).

Соціальні і культурні зміни що відбуваються в ХХ ст. потребують змін, іншої якості інтерпретації і комунікації іншого рівня. Багатомірність текстових смислів, психологічні глибини образів, неоднозначне сприйняття дійсності потребують особливого реципієнта (наратора). Одночасно відбувається різноспрямований процес,

тенденція переходу деяких жанрів з елітарної культури до масової, і навпаки. З одного боку композитори створюють *mélodie* для еліти, що розуміє високе мистецтво, а з іншого, за рахунок використання традиційних вокальних жанрів, синтезу мистецтв, відбувається спрощення елітарних значень і смислів. Елітарні музичні твори стають популярними, тобто, отримують нову якість – *доступну елітарність*. Посилився взаємозв'язок академічної та естрадної музики.

Українські і зарубіжні науковці звертають увагу на національні традиції музичної спадщини Ф. Пуленка на різних рівнях, акцентуючи її духовний (ментальний) рівень. Ф. Пуленк є носієм і ретранслятором французького духу (*un esprit français*), характеру, психології. Вокальні цикли Ф. Пуленка, у жанровому відношенні, незмінно звернені до давніх традицій французької музики. Твори Ф. Пуленка мають міцний зв'язок з французькою культурною традицією, джерелом натхнення нерідко ставала популярна музика Франції, що походить від музики ярмарок, цирку і міського фольклору. Творчість композитора наводить містки між елітарною та популярною, народною та авторською музичною культурою.

3.3 «Музичний портрет» як вид інтермедіальної інтерпретації художніх творів (камерно-вокальний цикл Ф. Пуленка “Робота художника”)

Мистецтву ХХ ст. характерно синтетичне об'єднання мистецтв (як просторових так і часових), хоча проблеми інтерпретації синтетичних творів, їх діалог викликав особливий інтерес авторів античних естетик. Митці намагались осмислити функціонування різних форм і жанрів на основі літератури (музика в літературі, живопис в літературі, архітектура в літературі тощо).

Механізми синтезу, усвідомлення зв'язків в різних площинах між мистецтвами одного часу, не кажучи вже про загальний контекст, вимагають деталізації концепції інтермедіальності і трансмедіальності, що дозволяє зрозуміти сенс авторських задумів, коли ми маємо справу з діалогом мистецтв.

В дослідженнях науковців (М. Арановський [11; 12; 13; 14], І. Йоффе [76], В. Редя [170; 171], А. Свідзінський [180]) висвітлено процеси інтеграції та взаємозв'язок видів мистецтва. Підкреслюючи розділ видів мистецтв на просторові і часові І. Йоффе доводить

існування принципів синтетичності в середині кожної групи [76], що до синтезу просторових мистецтв (живопис, скульптура і архітектура) доведено, що він розвивався з часів античного мистецтва, в мистецтві готики і Ренесанса, особливо активно саме у XX ст.

Склалась теоретичні передумови для дослідження аспектів взаємовпливу і взаємодії мистецтв. Теоретичним підґрунтям осмислення цього питання стали наукові праці (Р. Барт [22; 23], М. Бахтін [25; 26], Д. Берестовская [27], Ю. Крістева [103], Ю. Лотман [124], П. Флоренський [190]), в яких автори досліджували текст як єдину знакову систему.

В науковій літературі дефініція «синтезу» визначається як: синкретичність, монтажність, колажність, взаємопроникнення, експеримент, «інтегративні процеси» (В. Редя), в яких синтез мистецтв стає одною з форм взаємодії [170, с. 11]. Музикознавці в своїх дослідженнях звернули увагу на процес виникнення творів, які суміщають в собі одночасно ознаки кількох жанрів (М. Лобанова [123], Л. Мазель [133], О. Руч'євська [177], Г. Калошина [83], А. Сохор [189], В. Холопова [209], А. Цукер [216]) дали свої визначення цьому явищу: «жанрова взаємодія» (А. Сохор), «жанровий мікст» (Г. Колошина), «синтез жанрів», «жанрова мутація» (В. Холопова, А. Цукер), «змішаний жанр», «жанровий експеримент», «антіжанр», «трансформація жанру» – музикознавця Марини Лобанової [189] тощо.

Наявність у циклі ознак драми, одного з родів літератури, підтверджує приналежність вокального циклу «**Le Travail du Peintre**» (фр. – «**Робота Художника**», 1956) **Ф. Пуленка** до традицій оперного мистецтва. В музичному мистецтві самим переконливим прикладом масштабного синтетичного вокального жанру може слугувати опера, яка формувалася з камерно-вокальних джерел.

Розглядаючи проблеми інтерпретації циклу портретів «Le Travail du Peintre», ми звернулись до жанрової особливості моноопери – типологічних властивостей, що визначають її специфіку, як сценічного жанру: 1) монологічність – подача тексту від першої особи; 2) діалогічність, як смислове підґрунтя монологу; 3) поліперсонажність в рамках монодраматургії; 4) трансформації художнього просторового часу, 5) нарратив та візуалізація.

Специфіка змісту і форм подачі – монологічність з поліперсонажністю циклу «Робота Художника», передбачає складну просторово-часову організацію циклу. Внаслідок цього виникає одна з

характерних рис моноопери – можливість трансформації художнього просторового часу: рух часу в зворотному напрямку, «розбухання» і стиснення, взаємоперетворення в просторі, зміщення по осі минуле – сьогодення – майбутнє. Що відповідає головній сюжетній лінії, яка заключна у символістській поезії Поля Елюара — творчого прагнення до розуміння Всесвіту та ролі митця в ньому, де праця митця — продовження його життя після смерті (наслідування символізму Р. Вагнера).

Цикл вокальних «портретів» містить образи семи художників (їх психологічні портрети), портрет автора, як окремого персонажу, та голос автора, який має функції автора-оповідача. Висвітлюючи психологічний аспект видбиття образу автора Н. Бонецька доводить: «Входячи в систему змісту музичного твору, авторський початок набуває статусу насамперед художнього образу» [33, с. 57-79] В музичному образі переважають безсвідомі мотиви, найбільш суб'єктивні і символічні (в поєднанні свідомого відображенні світу, і в змішаній: безсвідомій і свідомій – у сприйнятті музичного образу). «Авторська присутність підпадає і під коригування слухачького сприйняття: і та чи інша з названих Є. Назайкинським установка, яка обирається слухачем (твір – узагальнена драма, зміст ототожнюється з емоційними і розумовими процесами самого слухача, події опосередковуються ставленням автора чи іншого суб'єкта), в змозі не тільки поглибити або полегшити роль автора, а й надати питанню про існування образу автора в музичному творі принциповий характер» [33].

Стрімкий розвиток кіномистецтва і звукозапису ХХ ст. додає освідомлення швидкоплинності часу, з'являються нові здобутки в музичному портретуванні. Американська дослідниця Л. Фрай вважає: «За рахунок інтертекстуальності музика розділяє риси образотворчого мистецтва і літературних стилів, кіномистецтва тощо», акцентує увагу на зв'язку музичного твору з образотворчим мистецтвом: «у часовій музиці вокального циклу Ф. Пуленка проявляються ознаки кубізму і сюрреалізму, зв'язки з іншими формами візуального мистецтва» [248].

Таким чином, цикл виходить за рамки форми «музичного портрета», відбувається візуалізація творів мистецтва. Прийомами кадрювання, характерними для фото і кіномистецтва, виводяться на перший план або персонажі, або предмети, що розташовані на «картині», що існують в образотворчому мистецтві, і широко відомі;

змінюється площина «картини», зоровий кут і простор в якому зображено персонаж.

«Напередодні народження кінематографу, – пише мистецтвознавець, автор циклу телевізійних передач «Портрети портретів» М. Андронікова – живопис приходить до вільного вибору точки зору – порушуються лінійна класична перспектива та уявлення про класичний тривимірний куб простору, яке склалося ще в епоху Відродження. Простір у полотнах художників втрачає попередні суворі контури та різко окреслену глибину, – неокреслений, необмежений, він неначе виходить, впливає за рамки «кадру», стає багатовимірним та подрібненим» [7, с. 35–36].

До появи кінематографу митці не знали про «монтаж» як художній засіб та принцип побудови твору. Але активно використовували його, про що свідчать сотні прикладів з живопису, музики та архітектури, доводить А. І. Покулевська: «Усе, чого творчо торкається рука людини, матиме відбиток монтажного принципу, бо він закладений у нашій природі» [163, с. 45].

Термін «монтаж» виник на початку ХХ ст., коли кінематограф стає популярним. Але монтаж у мистецтві можна розглядати з двох боків: по-перше, від початку монтаж уже закладений у творі мистецтва. «Монтажність» лежить в основі сприйняття людиною навколишнього світу як психофізіологічна особливість. По-друге, монтаж використовують при структуруванні твору для досягнення різних емоційних та художніх ефектів. Це основний засіб забезпечення зв'язності тексту, інструмент відбору та поєднання елементів, які є найбільш цінними з погляду їхньої інформативності.

Режисер і кінотеоретик С. Юткевич зазначив, що «Мізансцена є просторовим рішенням відносин дійових осіб в літературі, живописі й скульптурі. Це просторове вираження психології або вчинків окремих осіб або групи персонажів. Тому, аналізуючи живописні полотна, слід наочно демонструвати, як і з якою метою видатні художники використовували мізансцену та монтаж. [230, с. 69]. Кінематограф і живопис – «рамкові» мистецтва. Кінорежисер С. Мединський звертає увагу на те, що кут охоплення простору, який доступний зору людини, збігається з форматом багатьох живописних полотен, а пізніше – з фізичними параметрами кадру [142, с. 9].

Кінематограф увібрав у себе всі ці досягнення, досвід і надбання інших мистецтв, розвинув їх і трансформував. І з того часу кожна

людина стала мислити не тільки словом, але й пластичними образами, «кадрами». Будь-який простір і час у мистецтвах передаються за допомогою кольорів, світла, ритму та звуку. Літературний, музичний, кіно твори дають нам уявлення про них, автор фіксує якийсь окремий момент руху, або його створює(в музиці, кіно). У цьому й полягає подібність цих мистецтв.

Художники завжди розмірковували над проблемою подолання засобами живопису нерухомості, передачі у творах руху. Монтаж літературний і музичний виконує інформативну роль, перетворює ці «малюнки» на розповідь (нарратив). Наразі окремі «музичні портрети» вокального циклу, сприймаються як кадри одного монтажного ряду – певної мізансцени, відтворення руху. Хоча реальний рух може передати тільки кінематограф. Художник має можливість серією малюнків з різними фазами руху відтворити ілюзію цього руху. Композитор створює рух музичними засобами: формою твору, метром, ритмом тощо. Таких прикладів, яким не менше чотирьох, або п'яти тисяч років – безліч.

Синтез відбувається і всередині вокального циклу «Робота Художника», на рівні жанрової еkleктики. Міркування про жанровий синтез (без вживання цього поняття) можна знайти і в роботах А. Сохора, який відзначав, що «взаємодія жанрів – процес безперервний і тривалий. Його результати позначаються часом в малопомітних, але постійних і потроху накопичених змін всередині жанрів» [189, с 74]. Підходячи до аналізу літературного тексту в музичному творі, володіючи кодом «іншого» мистецтва, що синтезувався в цей текст, виникає можливість розкрити ті глибини його художності, які не відкриваються, якщо ми підходимо до нього із суто літературознавчим (філологічним) кодом. Важливі і особливості вербальних приписів і їх безпосередній вплив на музичне втілення. Виявляються різні способи конкретизації образних характеристик і передумов їх портретного втілення.

Під впливом естетики постмодернізму змінюється нарративна картина твору, ускладнюється структура оповіді, яка зазвичай включає декілька різночасових оповідних пластів, зростає статус наратора і наротатора; вокальний «портрет» виходить за власні жанрові межі, посилюється візуалізація. Аналіз саме наративу, властивого вокальним творам, і до того ж пов'язаним з образотворчим мистецтвом, дозволяє також, зрозуміти особливості стилю художнього мислення, унаочнює

духовні орієнтири сучасної людини. Відтворення інших видів мистецтв у наративі, бере початок з античної риторики. Виникає ефект «*mise en abyme*», термін якого був запропонований поетом-символістом Андре Жидом, щоб позначити «твір у творі». В 1893 році А. Жид опублікував невелику статтю, і дав пояснення цьому терміну: «У творі мистецтва я хотів би знайти самий суб'єкт цього твору, переведений у масштаб персонажів» [249, с. 278].

Наративний аналіз «музичних портретів» ще не був предметом системних досліджень в українському мистецтвознавстві. Серед невеликої кількості зарубіжних науковців, які звертались до вивчення вокальних «портретів» Ф. Пуленка, слід відзначити праці: Керолайн Еман (Caroline Ehman, «From the Banal to the Surreal: Poulenc, Jacob, and «Le Bal masque») і роботу Л. Д. Фрай (Fry L. D., «Interdisciplinary Arts. The he dawn is behind your picture: musical cubism and surrealism in Francis Poulenc's «Le Travail du Peintre», 2007). Автори в контексті інших питань, наблизились до необхідності теоретичного обґрунтування наративної складової музичного твору. Між тим, становлення і розвиток наративних способів осмислення світу набувають все більшого значення.

Науковий напрямок наратології є результатом розвитку філософських ідей, що поєднують різні галузі людського знання і кардинально змінюють погляд на природу художнього твору, що формувався у Франції в 60-70-тих роках ХХ ст. Цей процес базується на контексті риторики в художній літературі (Р. Барт, М. Баль, П. Ван ден Хевел, Л. Долежел, Ж. Жанетт, Ю. Крістева, Ж. Курт, Я. Лінтвельт, Ю. Мюзарра-Шоредер, Дж. Принс, М.-Л. Райан, М. Ріффатер, В. Шмід, С. Четман), і є пов'язаним з переосмисленням структуралістських уявлень про культуру і мистецтво, комунікативних поглядів на Всесвіт тощо. До наукового обігу термін «наратологія» було введено французьким літературознавцем Цветаном Тодоровим у праці «Грамматика Декамерона» (Grammaire du «*Décameron*», 1969). Термін утворений із двох слів: «*narration*» (фр. – оповідь), і «*logie*», «логос» (грець. – вчення, наука).

Дослідження Ц. Тодорова охоплюють широкий спектр наук (соціологія, політологія, філософія, історія, мовознавство, літературознавство, семіотика), яких він досліджує наративність: «Розповідання (як продукт і як процес, об'єкт, акт) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи

кількома *нараторами* одному, двом чи кільком нарахованим <...> це контекстуально пов'язаний обмін між двома сторонами, що виникає із бажання щонайменше однієї із цих сторін» [194, с. 73]. В роботі присвяченій розвитку наратології у Франції і ідей К. Леві-Строса, Н. Маршева констатує: «Наратологічні студії мали загальнотеоретичний характер, але варто зазначити, що вони були інспіровані досягненнями структурного вивчення казки й у подальшому зверталися до цього жанру як до ілюстративного матеріалу (Р. Барт, К. Бремон, А.-Ж. Греймас, Ж. Курте, П. Ларівая)» [139, с. 114- 136].

Нарація є наслідком формування особистого досвіду людини, як комунікативного культурного феномену. Маніфестом структурної наратології вважається наукове видання «*Communications*» 1966 року (№ 8), де було опубліковано статті: А.-Ж. Греймаса, К. Бремона, Р. Барта, Ц. Тодорова та Ж. Женетта, які мають світове значення. У трактуванні наративу Ж. Женетт виділяє чотири елементи: «історія <...> – для оповіді або змісту; розповідь у власному сенсі <...> – що означає висловлювання дискурсу або власного тексту, що оповідається; в свою чергу нарація – що породжує оповідальний акт; і розширення, для всієї в цілому реальної або вигаданої ситуації, в якій відповідний акт має місце» [71, с. 64].

Якщо Р. Барт зазначав, що процесуальність розповіді розгортається: «заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто в кінцевому рахунку, поза будь-якої функції крім символічної діяльності як такої» [22; 23], то А.-Ж. Греймас у розробці семіотичного напрямку, був зацікавлений важливістю оповіді, яку він пов'язував зі значенням: «Оповідь, насправді, є основною і водночас найприроднішою формою вираження людини: вона дозволяє людині осмислювати себе та світ, збагачуючи численними й нескінченими метафорами, які він розвиває завдяки наративності власного світу значень» [253, с. 205]. А. Ж. Греймас виявив закономірності, що створюють абстрактні моделі оповіді: «дослідженням загальної матриці розповіді чи більш загальних законів універсальної наративної граматики» [253, с. 102]. Розвиток гуманітарних наук дав поштовх до вивчення наративу. Нова герменевтична, онтологічна і історична свідомість (Х.-Г. Гадамер, П. Рікер, Х. Уайт) визначила спрямованість критичних та історичних теорій.

Спеціаліст із філософської антропології О. Трубіна, дає вичерпне визначення поняття: «Наратологія, теорія наративу – дисципліна, що

вивчає оповідні тексти, природу, форми та функціонування наративу, загальні ознаки, властиві всім можливим типам» [196]. Наративність притаманна не тільки таким областям культури, як наука, філософія або віровчення. В рамках концепцій Й. Брокмейера і Р. Харрі наратив розглядається як підвид дискурсу, як «однин з фундаментальних компонентів соціальної взаємодії і комунікації» [196].

Наукова думка (нараторологія) звертає увагу саме на комунікативний бік людського існування. Людина, живучи та взаємодіючи з іншими членами суспільства, відчуває постійну потребу в спілкуванні. При цьому вона використовує не випадкові набори слів, а фрази, які найповніше передають її думки і бажання. Виникає необхідність у використанні інших, якісних дослідницьких технік, однією з яких став нарративний аналіз, як метод вивчення індивідуальних і соціальних практик, історичного та соціокультурного контексту, механізмів, що забезпечують інтегрованість сучасного суспільства, ідентифікацію та інтеграцію особистості, відтворення традиційних і засвоєння нових культурних норм і зразків.

Якщо раніше нарративний метод застосовувався винятково для дослідження текстів художньої літератури, то останнім часом спостерігається проникнення нарративних категорій практично у всі сфери теоретичного знання: історію, філософію, соціологію, політологію, психологію, теорію управління, культурологію, музику.

Поняття нарратив широко використовують психологи при дослідженні особистості, способів комунікації. Розглядаються підходи до розуміння нарративу: нарратив – як особливий модус мислення (концепція Дж. Брунера); як метатеоретична парадигма (концепція Т. Сарбіна); як життєва історія; як структурне утворення тощо. В роботі О. Куткової зроблені кроки по систематизації наукових праць в різних галузях науки, підходів до поняття «нарратив», а також розглянуто нарратив, як ознаку «ідентичності» [114, с. 23–33].

Аналіз нарративності приводить до наступних узагальнюючих висновків: 1) за рахунок «нарративного» буття людини можна говорити про національну «ідентичність» (як соціально-філософську категорію); 2) «нарративна» ідентичність є основою концепції нації та національної ідентичності; 3) у історичному становленні національної ідентичності виявляється феномен націєтворення; утім, в умовах глобалізації цей тип ідентичності постає як важливий чинник збереження культурних традицій.

У контексті нашого дослідження *нарративний* метод дозволяє нам дослідити та виявити певні ознаки *психологізму* музичних творів. Спираючись на змістовні елементи нарративу: події, образи (образи-портрети), думки, мову, невербальні елементи (зорові і звукові ряди), – можна провести змістовний аналіз головної сюжетної лінії музичного твору, зрозуміти сенс, світобачення автора.

Нарративний аналіз передбачає врахування лінгвістичних обмежень: типу мови, інтонацій мови, характерності мови, що утворює будь-який дискурс. В цьому сенсі варто підкреслити, що музичний контекст впливає на уяву, і асоціюється з розповіддю, тому знання риторичних етапів подачі тексту є важливими в розумінні виразної сфери. Ще з античних часів були виявлені головні етапи виразного озвучування тексту: *exordium* – вступ, *narratio* – розповідь, виклад теми, *propositio* – визначення теми, *partitio* – розподіл, *confutatio* – спростування, *confirmatio* – підтвердження, *digressio* – відступ, *peroratio-epilogus* – висновок. Важливим є той факт, що *narratio* – відповідає головній ідеї всього твору.

У контексті дослідження важливим є зв'язок символістської поезії віршів Поля Елюара з символікою міфів античних часів та образотворчим мистецтвом авангарду ХХ століття, що знайшло своє відображення в музиці Ф. Пуленка. Роботу над циклом було розпочато у 1948 р., закінчено 1956 р., за цей тривалий час композитор поступово прийшов до того варіанту циклу, який пролунав вперше.

У листі 1942 року до музикознавця і музичного критика А. Шеффнера, Ф. Пуленк пише: «Я твердо знаю, що я не з тих музикантів, що будуть вводити гармонійні нововведення, подібно Ігорю (Стравінському), Равелю і Дебюссі, але я думаю що є місце для нової музики, яка задовольняється існуючими акордами. Чи не був цей випадок Моцарта, Шуберта? Втім, час підкреслить своєрідність мого гармонійного стилю» [168, с. 532].

У створенні циклу Пуленк спирається на всім знайомі традиційні французькі жанри: *poème*, *mélodie*, *chanson* – так він реалізує національну ідею образу світу, і поруч з ними класичні: *scerzo*, *perpetuum mobile* (лат. «вічний двигун»), і оперні («*cantilena*», речитативність, емоційні перепади настрою). Цикл вважається незакінченим, від того слабким, але він має структуру закінченого твору, має свій «золотий перетин», крім того, Ф. Пуленк неодноразово з великим успіхом виконував його в тандемі з видатним оперним співаком, чудовим

актором П'єром Бернаком, як і інші вокальні твори: «Акомпануючи Бернаку пісні Шуберта, Шумана, Форе, Дебюссі, я зрозумів, в чому полягає майстерність мелодіста» [168].

Потім він скаже в бесіді з критиком Стефаном Оделем: «Бернак вимагав втілення своєї вокальної концепції, глибокої і ліричної, істотно пов'язаної з поезією Елюара» [167]. Пуленк був блискучим піаністом, тому партія фортепіано в циклі рівноцінна по значенню до вокальної. «Якщо у мене і є оригінальні думки і цікаві знахідки в фортепіанній музиці, так це в акомпаніменті. В ньому я можу виразити почуття і значення вірша» [167]. Пуленк і Бернак, з їх високим почуттям відповідальності, не змогли б виконувати цикл «портретів» (присвячених друзям художникам, з посвятою Пабло Пікассо і поету, якого Ф. Пуленк називав найулюбленішим – Полю Елюару (він пішов з життя 1952 р.) на публічних виступах, якби вважали його слабким, або незакінченим. Відсутність останнього за задумом «портрета» – «Матісс» (вірш до якого П. Елюар не встиг написати), компенсується «автопортретом» самого Ф. Пуленка.

Крім того, на той час, уже були написані твори з «відкритою» формою: в 1957 р. опубліковано Ж. Шерером фрагменти «Книги» (фр. «Le Livre») С. Малларме, вокальні цикли: «Молоток без майстра», «Складка за складкою» (1954-1955) П. Булеза, що тісно пов'язані з культурою модернізму, з символістською поезією. Тому ми прийшли до висновку, що Ф. Пуленк свідомо залишив сім «портретів» в циклі. Існує і інший варіант, що перегукується з поетичним символізмом. Сім портретів художників і автопортрет композитора складають вісімку – знак нескінченності, що є ідеєю циклу – «твори мистецтва є подовженням життя митця».

У ХХ столітті зусиллями феноменологів на фоні розвитку герменевтики (Г.-Г. Гадамер, Е. Гуссерль, Р. Інгарден і ін.) принципова багатозначність будь-якого художнього твору була закріплена теоретично. За твердженням науковців, твір не існує без активності глядача, він лише порожня форма, для наповнення якої необхідна участь реципієнта, і залежить від смаків і художніх установок інтерпретатора. Разом з тим безсумнівно і те, що характер потенційно безмежних варіантів прочитання задається самою формою: *відкритістю володіє будь-який твір мистецтва, навіть форма*. Твори є закінченими у фізичному сенсі, але залишаються вільними виникнення

внутрішніх відносин, які глядач (слухач, читач) повинен виявити і вибрати в акті сприйняття [225, с. 61].

Подібні форми почали з'являтися в епоху французького поетичного символізму – у П. Верлена С. Малларме, А. Рембо, а потім були підхоплені модернізмом, поширившись на всі види мистецтв. Нарешті, граничної концентрації художня відкритість досягає в так званих творах в русі – формах, позбавлених матеріальної визначеності і запрошують виконавця або глядача створити їх разом з автором. (Як приклад: алеаторні композиції: П. Булез, К. Штокхаузен).

В ході розробки теми виявлено, що в свою чергу значна частина музичних творів фактично має наративний характер. Програмні «музичні портрети» сприймаються, як втілення деяких літературних або образотворчих параметрів, які містять наратив. Структура музики є оповідною, це закодовано і в способі її буття в просторі, і в часі.

За твердженням Мартіна Гайдеггера: «мистецький витвір розкриває властивим йому способом буття суцього» [205]. Процес перетворення досвіду в символи в акті художньої творчості, схожий у всіх формах мистецтва, зокрема камерно-вокальному. Для цього дослідження має вагу і той факт, що теорія символічного перетворення, сформульована Сюзанною Лангер [262, с. 34], дозволяє стверджувати, що «людський розум різними способами дає символічне вираження почуттів і думок в музиці, поезії, живописі та інших видах мистецтва».

В камерно-вокальних циклах Ф. Пуленка, крім символістських віршів у жанрі верлібр, і символіки будови циклів, існує єдина сюжетна лінія (риторичного тексту), яка розгортається у межах циклічної форми, де кожен фрагмент є «частиною», має свій темп і характер виконання. Цей тип організації музичної форми є характерним для творів, що пов'язані зі словом або тими, що орієнтовані на літературну програму.

Ця спрямованість надає абсолютно різним за змістом, жанром, характером частинам єдність, можливість осягнути головну ідею циклу завдяки *криптограмі* (грец. *kryptos* – таємний, *gramma* – лист) – таємному посланню в майбутнє, що складається з архаїчних символів, які робить її легко впізнаваною і зрозумілою. Вражає композиторське відчуття музичної форми, конструктивна виваженість, уміння лаконічно, за невеликий проміжок часу запропонувати «сюжет» – означити його зав'язку і провести усіма етапами розвитку до завершення.

«Портрети» творчих особистостей в циклі «Le Travail du Peintre», *інтертекстуальність*, що міститься у текстах П. Елюара і в музиці, – мають яскраво виражений психологізм образів і «внутрішній» характер, що призводить до утворення домінуючого авторського гіпертексту, звернення до наратора (аудиторії), що надихає вірою в нескінченність життя митця у витворі мистецтва, в якому відображена не лише творча особистість, його життєвий опит, а й світовідчуття, оптимізм, метафізична віра у найкраще.

Біля витоків методологічних засад дослідження інтертекстуальності був М. Бахтін, який у роботі: «Проблема змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості» (1924), розглядає художній твір, як: «місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого письменника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [24, с. 63]. За висновками Р. Барта: «любой текст – это интертекст» [22]. Термін «інтертекстуальність» запропоновано в літературознавстві в наукових працях Ю. Кристевої, (але сам термін був розкритий в роботах Р. Барта, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Топорова), як поєднання двох осей, яке забезпечується особливими кодами: залежними між собою інформаційними контекстами та посиланнями на них. В науковий обіг поняття «інтертекстуальності» ввела Ю. Кристева, суттєво переробивши ідеї М. Бахтіна.

Інтертекстуальність Ю. Кристева розглядає на рівні об'єктно-об'єктної площини. Вертикаль — поєднує текст із іншими текстами, горизонталь — автора та читача / слухача, кожен текст і кожне прочитання залежать від попередніх кодів. Ю. Кристева доводить, будь-який текст є *інтертекстом* і результатом інших дискурсів. Символи як і будь-які інші семіотичні елементи контекстуалізуються з метою створення іншого тексту. Тобто інтертекстуальність є «текстуальною інтеракцією, що відбувається в межах окремого тексту».

Інтермедіальність характеризує не тільки цілісний *meta* простір і метамову культури, в першу чергу це внутрішньо-текстові зв'язки різних мистецтв. З одного боку це спосіб висвітлення мистецтв у художньому творі, а з іншого – методологія аналізу художнього твору і культури загалом. Мистецтво є знаковою системою, яка прередає «образну» інформацію. Кожен вид мистецтва володіє особливими, лише йому характерними засобами образотворення (література – слово; живопис – кольор, лінія, світло; музика – звук, ритм тощо).

Важливою для розуміння наративної складової в формі камерно-вокального портрету також стає запропонована класифікація типів *транстекстуальності* Ж. Женетта, «міжтекстової взаємодії»: перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, перетворення чи руйнування застарілих музично - поетичних норм.

Це важливий аспект структурної самоорганізації твору, демонструє залучення контексту літературної традиції (пародія, травесті, парафраз, цитата, колаж, алюзійні згадки чи натяки, тощо), і жанрів музичного тексту, через стилізацію, за рахунок як класичних жанрів – марш, вальс, скерцо, галоп, *perpetuum mobile* і інших, так і суто французьких – *roème*, *mélodie*, *chanson*. За класифікацією Ж. Жанетта транстекстуальність складається з: інтертексту, паратексту, метатексту, гіпертексту та архітексту [68, с. 64]: 1. *intertext*, як наявність в одному тексті двох або більше текстів (цитати, алюзії, театралізація, екранізація, інше); 2. *paratext*, як відношення тексту до своєї назви, післямови, епіграфа та інше; 3. *metatext*, як те, що коментує, і іноді, є критичним посиланням на свій текст; 4. *hypertext*, як осміювання і пародія одного текста на інший; 5. *architext*, що розуміється, як зв'язок текстів на основі жанру.

Якщо провести порівняння двох вокальних циклів, що написані Ф. Пуленком в різні роки (з різницею в 25 років), на вірші поетів-символістів Макса Жакоба (світська кантата «Бал-маскарад» (фр. «Le Bal Masqué», 1932) для баритона та камерного оркестру) та камерно-вокального циклу «Робота Художника» (фр. «Le Travail du Peintre», 1957) Поля Елюара, можна побачити відповідні характерні риси композиторського стилю, і еволюцію «музичних портретів» в творчості композитора.

Цикл «Le Bal Masqué» (вперше виконано у Йері 20 квітня 1932 р., за орудом Роже де Сермье), зі слів композитора: «Це атмосфера передмістя, яка мені дорога, <...> атмосфера лубочної картинки» [251, с. 128.], це еkleктика форм і жанрів французької музики XVIII-XX ст. Своєрідна музична галерея шаржованих портретів парижан. Коментарі до «портретів» дає сольна партія баритона в вигляді або пародійних псевдо оперних арій, або побутових вуличних пісеньок, що більше схожі на дитячі «дражнилки». Це і іронія, і гротеск, і пародія, і лірика (особливо в вокальних номерах); оркестрові номери в танцювальних ритмах інструментовані «з естрадним шармом» (фр. «avec charme de

variété»). Дуже виразні, тонкі портретні замальовки на тлі ярмаркової атмосфери та балагану. У циклі присутні всі п'ять типів транстекстуальності за теорією Ж. Женетта.

Інтертекстуальний зв'язок завжди показує співвіднесеність твору з попереднім літературним, образотворчим або культурним контекстом, що ставить даний музичний твір в ряд інших творів авангарду ХХ століття. Аналізуючи своє творче зростання, в 1932 році Пуленк пише музикознавцю, диригенту і піаністу П. Коллеру про кантату «Бал-маскарад»: «Ви побачите самі, що це величезний крок вперед по відношенню до моїх попередніх творів, і що я дійсно входжу в мій період зрілості. Ви також зрозумієте, що ця еволюція бере витoki в «Сільському концерті» і в «Ранкової серенади», які були двома необхідними етапами. Нехай ця турбота о технічній досконалості і, особливо, оркестровці в цих двох концертах повели мене за межі моєї музичної суті, можливо; але це було необхідністю, і ви самі відзначите яким «точним» пером я оркестрував «Бал-маскарад» і «Концерт». У них, я запевняю, з'явився найбільш чистий Пуленк» [167, с. 76].

У камерно-вокальному циклі «Le Travail du Peintre» (1957) відносини між двома (віршами і музикою) текстами – *intertext*, у віршах частин циклу і назвах картин – *paratext*, в коментарях, що вірш дає картині і навпаки – *metatext*, *hypertext* – де картина перетворюється за посередництвом поезії на інший текст, і *architext* – поезія є інтерпретацією робіт живописців, персонажів циклу.

Американська дослідниця Л. Фрай вважає, що порядок у циклі «Робота Художника» Ф. Пуленка, з семи обраних віршів («Пабло Пікассо», «Марк Шагал», «Жорж Брак», «Хуан Гріс», «Пауль Клее», «Жоан Міро», «Жак Війон»), з поетичної збірки «*Donner à voir*» (1939) П. Елюара, віддзеркалює «не тільки наративну природу *mélodies* і віршів, в контексті вокального циклу і збірки віршів, а й діалогічну, що розділяє поетичний і музичний *intertext* образів, які П. Елюар повторює і пов'язує у всіх своїх віршах, а композиція Ф. Пуленка, методи уніфікації (від. лат. *unus* — один; *facio* — роблю; об'єднання, приведення до єдиної форми або системи), надають циклу характерний композиторський стиль» [248, с. 315].

Синтетична природа «музичного портрета», демонструє інтегративні, інтерменіальні процеси у тих видах мистецтва, що є його складовими. Це дозволяє говорити не лише про звернення до літературного джерела, а й глибинних зв'язків: психології особистості

та психологізму в цілому. «Музичні портрети» Ф. Пуленка в камерно-вокальному жанрі, відрізняються від попередніх етапів розвитку: новою філософією, заглибленням в психологію людини, її внутрішній досвід синергичної (грець. *συνεργία* — співробітництво, співучасть) самоорганізації, пов'язаний з еволюцією людства. Вокальний цикл «музичних портретів» є закінченим твором, в якому всі частини пов'язані між собою: єдністю ідеї, змістом, явною або прихованою «сюжетністю», єдиної драматургією, міцними інтонаційними зв'язками мовних конструкцій вокальної та фортепіанної партій.

Особливо важливим є і те, що Ф. Пуленк підкреслював, що для досягнення свободи «дружньої бесіди», встановлення обопільного зв'язку, виконання цих циклів потребує добре обізнаного на драматичному мистецтві оперного співака, який під час виконання має зіграти образи декількох персонажів (по суті, це моно-вистава з одним виконавцем), виключно французькою мовою, де партія фортепіано / оркестру (існує два авторських варіанта «Бал-маскарада»: для фортепіано і соліста, оркестра та соліста) і партія соліста є абсолютно рівноцінними за значимістю. На сьогодні існують аудіо записи вокальних циклів Ф. Пуленка у виконанні: П. Бернак (Pierre Bernac, baritone), Е. Амелінг (Elly Ameling, soprano), Н. Гедда (Nicolaï Gedda, baritone), М. Сенешаль (Michel Sénéchal tenor), Г. Сузі (Gerard Souzay baritone, імя від народження Gérard Marcel Tisserand), У. Паркер (W. Parker, bariton) тощо.

Інтертекстуальність «музичного портрета» доводить необхідність застосування нарративного методу дослідження для розуміння суті нарративу, його значення у вивченні творів музичного мистецтва, а також в зв'язку з поглибленням психологізму музичних образів, що ознаки зміни мистецької парадигми і є відповіддю на ментальний, загальнокультурний, соціальний стан ХХ ст. Естетичний аспект музичного твору тісно пов'язаний з його нарративом, адже задля глибокого розуміння естетичної форми твору, а також мистецької концепції, важливим є детальний аналіз його оповідної структури. Таким чином, питання нарації знаходяться центрі уваги сучасного музикознавства.

Останнього часу, у площині інтермедіальності літератури і музичного мистецтва, за рахунок розширення дотику і взаємодії вербальної сфери до сфери інших мистецтв (живопис, театр, кіно,

тощо), стає все більш актуальною дискусія на тему «екфразиса» (др. грець. ἔκφρασις від ἐκφράζω - виказую, висловлюю).

Екфразис є різновидом опису через перетворення візуальних образів вербальними засобами, розкриває в літературознавчому дискурсі «двоїстість», «вторинність», «дзеркальність», наявність підтексту. Твори візуального мистецтва перетворюється через нього в артефакти літератури. Текст-екфразу, що відтворена вербальними засобами – пам'ятку чи картину, називають простим, а той, що включає інформацію про художника, поета, прототип художнього твору, – витонченим. Через синтезування засобів образотворчого, музичного та літературного мистецтв, вдається передати драматичні колізії, або психологічний портрет особистості, або момент мислетворчості митця.

Формула подвійної репрезентації «тексту в тексті» (Д. Хеффернен) зазначає інтертекстуальність (екфразис), що дозволяє йому виявити багаторівневі співвідношення між простором і часом у різних мистецтвах (переведення візуально-просторових образів у часове мистецтво, а часових – у літературу) [57, с. 87]. У статті «Сприйняття поняття, або Слово про екфразис» Л. Геллер називає «екфразисом»: «всякий твір одного мистецтва, що створено засобами іншого» [56, с. 18]. «Сучасні науковці Ш. Лабре і Р. Ходель, висловлюють думку, що «екфразис» — це всі описи, що істотно розширює межі поняття, одночасно спрощує його» звертає увагу Л. Геллер [56]. Науковці вважають екфразу носієм культурно-історичної, естетичної, образо-творчої інформації. Кількість наукових праць із цієї проблеми неухильно зростає, хоча саме поняття ще молоде.

Чимала кількість науковців обмежує перелік видів мистецтва, котрі можуть інспірувати виникнення «екфразису» критерієм візуальності. Дотримуючись цієї думки, звертають увагу наступників на нематеріальність музики та синтетичних часових видів мистецтва. Джон Браун у трактаті «Про виникнення, союз, силу, розвиток, розділення й падіння поезії та музики» припускає ймовірність виникнення екфразису, за умов використання поетом засобів музичної виразності, залучення до поетичної оповіді творів музики [240].

Демонструє схему, згідно з якою музика є носієм певних смислів, а також доводить існування «музичного екфразису» музикознавець, відома піаністка з Німеччини З. Брун (нім. Siglind Bruhn). Трирівневу систему, в якій існує художній задум та текст музичного твору, першооснова іншого мистецького твору (образотворчого чи

літературного) та новий рівень його «репрезентації» (інтерпретації) музичними засобами [239].

Можливість екстраполяції терміну «екфразис» з літературознавства у музикознавство дає «Літературознавча енциклопедія» за редакцією Ю. Коваліва. В неї міститься сучасне трактування, яке визначає інтерсеміотичний характер терміну, що дає екфразису спрощене пояснення – «опис будь-якого мистецтва засобами літератури», і визначення екфразису: «Розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та інших мистецтв» [121].

Найбільш точним і змістовним на наш погляд є пояснення Л. Генералюк: «Екфразис має складну природу: він інформує про твір мистецтва, про предмет, зображений у цьому творі, про художника і його творчу манеру та навіть про його життя. Водночас екфразис репрезентує й особистість літератора та його світоглядні імперативи, є маркером його естетичних смаків, релігійних, суспільно-політичних поглядів. Але у всіх випадках звернення письменника до пластичних мистецтв актуалізує референційні функції художнього слова» [57, с. 87].

Українська дослідниця Я. Юхимук формулює визначення терміна: «екфразис/екфразис – мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує в собі риси інтертекстуальності (цитування; наслідування стилю, форм) та *інтермедіальності* (взаємодія споріднених видів мистецтв).

Отже, критеріями для проведення демаркаційної лінії між звичайним описом референта та екфразисом мають бути такі характеристики: експресивність (виражальність), наративність (зміст події в контексті розповіді і пов'язаний з інтерпретацією), репрезентативність (відтворюваність) та імагологічність (образність)» [230]. Характеризуючи екфразис як функціональну складову інтермедіальності та інтертекстуальності, вона висвітлює його основні функції: 1) концептуальну; 2) образотворчу; 3) світоглядну; 4) стильову; 5) інспіраційну.

Всі ці характеристики ми можемо побачити в вокальному циклі Ф. Пуленка «Робота Художника», де наративна (оповідальна) форма пов'язана з сюжетом, подібним до оперного, має експресивність, репрезентативність і відтворює не лише образну сферу картин художників авангарду та психологічні портрети митців, а і творчий процес, що розгортається в часі. Цікавим є те, що «мова» живопису і

музики включається в систему виразності літератури: вербальне відтворення зображеного на полотні, і інформація, що постає крізь призму іншого, подвійного кодування, набуває нового сенсу.

Вірші П. Елюара (Эжен-Эмиль-Поль Грендель, прізвіще по матері – Елюар) у жанрі верлібр, що увійшли до вокального циклу, до того були надруковані у збірці «*Done á Voir*» (фр. «Допомогти побачити», 1939), загалом у П. Елюара 47 портретів художників, Ф. Пуленк для свого циклу обрав лише сім. Вірші містять ознаки живописного твору: ритм, композицію, внутрішню структуру, символічні образи, що вмикають механізм впізнавання художніх творів, стилю, прийомів художнього втілення, психологічні портрети, й головне, процес творчості.

Розгортається сюжет з головною темою циклу, що розкриває таємницю криптограми символів, які легко зрозуміти, за рахунок їх архетипічності і зв'язку з міфами. Крім символічного значення, живописний образ містить також комплекс асоціацій, які виникають завдяки просторовому розподілові речей, кольорам, геометричним формам, знакам, ритмам, композиції, текстурі (музика також має форму, знаки, ритм, композицію, динамічну і кольорову палітру). Картина будь-якого гатунку завжди передбачає «співтворця» – людину, що сприймає, з його зосередженим проникненням у світ, зображений на полотні.

Таким чином відбувається перехід екфразису від художнього опису твору мистецтва до мистецького прийому, котрий приваблює увагу слухача мистецькими деталями чи цитатами, що створюють театральне дійство, з ефектом *доступної елітарності*.

Камерно-вокальний цикл «Робота Художника» (фр. «*Le Travail du Peintre*») Ф. Пуленка має сім частин, але завдяки наративу (оповіданню) в ньому присутні: сім «портретів» художників, оповідач (соліст), також під час виконання твору відбувається створення «автопортрету» самого Ф. Пуленка. Індивідуальний композиторський стиль, відображення особистості автора, виникає не лише з особливостей музичного тексту. Він складається з мозаїки контекстів, тісно зав'язаних з сприйняттям слухачів, культурного середовища, де важливим аспектом є особистість виконавця (виконавців), що ретранслює образ автора, його психологічний портрет.

Дискурс авторських текстів П. Елюара і Ф. Пуленка доповнює глибини змісту. За рахунок об'ємно-просторових параметрів фактури

спостерігається розширення виражальних можливостей ансамблю: Чіткі звукові фігури і лінії, мелодійні рельєфи, прозорість фактури народжують симбіоз з поетичним текстом, зримі картини-образи. Розглянемо частини циклу:

Перша частина циклу: «**Пабло Пикассо**» [див. іл. 2-2.2]. Невтомний експериментатор, П. Пикассо торував нові шляхи в мистецтві, змінював стилі і манери, малював, займався скульптурою, графікою, гобеленом, плакатом, вивчав японське і африканське мистецтво, захоплювався театром, був знавцем літератури і близьким другом й натхненником композитора. Його роботи неоднозначні, іноді викликають повне відторгнення, або відчуття глузування над глядачем, однак головною метою його творчості є розкриття художньої *метафори*.

У картинах митця трагізм поєднувався з іронією, хаос - із гармонією, щирість - із удаваністю, святе ставлення до мистецтва – з відвертим нігілізмом. З позиції історичної відстані творчість П. Пикассо ототожнюють з ХХ століттям. Саме йому було присвячено кантату Ф. Пуленка і П. Елюара «Лік людський», на титульному аркуші композитор написав: «Присвячую Пабло Пикассо, роботою і життям якого захоплююся». *Mélodie* «Пабло Пикассо» вражає своєю драматичною силою.

Пуленк йде від декламаційного стилю, міцной ходи в помірному темпі. Мелодія демонструє напористість, потужність, гучність (переважно фортисимо), що за технікою виконання нагадує манеру В. Маяковського читати вірші. Основний метр 3/4 з двома короткими переходами до 2/4. Фортепіанна частина потужна, спочатку відзначається масивними акордами. Перехіди до нової поетичної строфи кожен раз відзначаються динамічними контрастами. Мелодія з великими стрибками, має багато модуляцій, що відповідають сенсу фрази.

Ф. Пуленк створив «портрет» митця, в якому ми відчуваємо тверду ходу, впевненість, силу: «Оточи цей лимон безформним білком / Оповий цей білок гнучкою й тонкою блакиттю / Дарма від тебе тягнеться пряма чорна лінія / За твоїм полотном – світанок» (тут і далі переклад О. Москальця, 2017) [див. доданок]. Яйце – є символом зачаття життя, ця метафора означає, що колір породжує форму і дає можливість перейти від хаосу до структури, творчість спонукає до дії,

митець – є творцем. Візуалізація дає можливість сприймати вірш як коментар до художньої творчості Пікассо.

Інтермедіальність, м'яка «експансія» образотворчого мистецтва в літературу і музику, поєднання різних елементів є еквівалентом сюрреалістичних процесів, що відзначають поезію П. Елюара, таких, як: верлібр, відсутність пунктуації, вільна асоціація образів, музичність фрази. На думку Ф. Пуленка, його особиста спорідненість з поезією відіграла вирішальну роль у генезі вокальних творів: «музичне перенесення вірша повинно бути актом кохання, а ніколи шлюбом за розумом.<...> Мені ніколи не вдавалося обійтись без поезії» [271. с. 69].

Використано аналогічні методи інтермедіальної транспозиції. Щоб віддати їй належне, два автора вокального циклу не обмежують свої твори занадто міметичним підходом. Таким чином, вони апелюють до уяви реципієнта, дають можливість увійти в гру асоціацій та ще більше розширити мережу посередницьких посилянь. Перша частина закінчується, але гармонічна і емоційна напруга не отримує розв'язки.

Тому абсолютно неочікуваною стає друга «картина дії», наступна частина «**Марк Шагал**» (№2) [див. іл. 3-3.1]. Класичний приклад літературного «екфразису». Екфразис динамічний, детальний, із синестезійним ефектом та, незважаючи на те що в ньому, й половини епізодів картини М. Шагала не описано – надзвичайно яскравий. Він демонструє естетичні позиції художника / поета, його ставлення до живопису, він може унаочнити нематеріальне – почуття, світ Душі. З перших рядків: «Віслюк чи корова півень чи кінь / Сягають сутності скрипки / Співець єдиний птах / Спритний танцівник з жінкою / Пара занурена в свою весну» – ми уявляємо картину М. Шагала з серії «Цирк» (переклад О. Москальця, 2017), Ф. Пуленк озвучує відеоряд «незрозумілим скерцо» [167].

Образи цирку проходять через усю творчість Шагала. Світовідчуття художника мало у першу чергу національне походження і корінилося у хасидизмі, з властивим йому розумінням світобудови як гри божественного Промислу. Цирк з властивим йому подоланням тяжіння, з веселим перегортанням всього з ніг на голову, з тісним зв'язком комічного і космічного, становитиме основу образів незалежно від сюжету творів (парні портрети з Белою, «Подвійний портрет з келихом вина», особливо близько перегукуються з цирковою виставою, «Блакитний цирк», 1950-1952; «Великий цирк», 1968). Емоціональний

сплеск, гротеск, в якому поєднуються спогади дитинства: чарівність циркової арени, скрипаль, гімнасти, що летять під куполом «розділені синім полум'ям» і така знайома іронічна посмішка М. Шагала, – психологічний портрет закінчено.

Але останні строфи / музичні фрази затихають на Р, цирк зникає, subito Р – ніжний ліризм наповнюється таємницею поетичного символізму: «...І в сніговому підземеллі / Пишна лоза малює / Місячне обличчя зі шоками / А місяць не спить у ночі». Барви змінено, темно-синя ніч вкрита блискучим снігом і світлом місяця. Важливо знати мову символів, щоби зрозуміти таємне послання: місяць – символ відродження, безсмертя, а також, символізує інтуїцію і емоції; лоза – один з символів Христа, божественного благословення. Виникає безліч асоціацій, які композитор дає час осмислити. Ще один постійно присутній у працях художника персонаж який є символічним, відображає особливу філософію М. Шагала - кінь «шагаловської породи», щось «серафічне» (янгольське), Божественне Створіння. Це недоступна людині невинність і чистота, вірність і всепрощення, грація і мудрість – матеріалізація всіх найкращих якостей [див. іл. 3 - 3.2.].

У простому описі головними дійовими особами є люди, котрі співають, танцюють, грають на скрипці, а в тексті, що містить «екфразис», на передній план виходить твір мистецтва (картина М. Шагала), котрий є джерелом інформації і емоційних переживань головного герою. Тобто, попередні «малюнки з дитинства» перетворюють твір мистецтва, світ образів М. Шагала на відображення портретованої особистості, персонаж вокального циклу. Цікаво, що цей критерій вказує не на музичний твір, який виконують (у цирку), а на голос оповідача (співака), бо саме він є наратором, що робить можливою репрезентацію. Тут, звичайно, можна заперечити, що голос (інтерпретатора), як і будь-який інший інструмент, не може бути центральним елементом «екфразису», як не може ним бути опис абстрактної мелодії.

Однак, ми можемо посилатися на думку Дж. Холландера, котрий пропонує розрізняти «смісловий» екфразис «уявних» або втрачених витворів мистецтва й описи візуальної репрезентації знайомих, широко відтворюваних або навіть присутніх об'єктів візуальної репрезентації [цит. 30, с. 26].

Наступна частина «**Жорж Брак**» («Georges Braque», №3) [див. доданок]. Для П. Елюара образ митця, портрет художника – це птиця,

що летить. Ця метафора відображає творчу майстерність митця – легкість малюнку, рух. Жорж Брак розкриває форму світлом, відмовляється від марної завеси тіні та «зів'ялих хмар». Тобто, мовою символів він звільнив плаха – символ свободи (легкості). Легкість надає руці художника прозорість штриха, світло малюнку. Пізніше він зробить цикли малюнків із птахами (на наш погляд, художник ототожнював себе з птахом). Це твір в якому Пеленк не йде від сюжету поетичного твору П. Елюара, а створює «музичний портрет» відповідно до свого бачення портретованої особистості [див. іл. 4 - 4.1.].

Метафоричний малюнок П. Елюара підводить до рішення Пуленка. Він бачить художника світлою, доброзичливою людиною, що шукає свій шлях, прагне «вільно розправити крила». Невелика прелюдія, що створена у мажорі, прозора арпеджірована гармонія, ніжність, зворушливий ліризм. Партія фортепіано виконує акомпануючу роль (що зовсім не характерно для вокальної музики Ф. Пуленка). «Птах відлітає, / Йому шкода хмарок, як даремної завеси, / Він ніколи не боявся світла / Полонений своїм летом, / Він ніколи не мав тіні..» – дуже стримано Ф. Пуленк створює «портрет» в полутонах, практично акварельної прозорості. Провідною темою пізньої творчості Брака є «птах, що розправив крила у польоті».

Графік, сценограф, скульптор і декоратор, теоретик кубізму у вірші Елюара: «Чоловік з ясними очима описує небо кохання, / Він збирає там дива, / Як-от листя в лісах / Чи окрилених птахів, / Чи людей у сні» – мрійник, що міг творити легко і вільно. Чудовий психологічний портрет в якому немає жодної риси обличчя. Крім того, ми відчуваємо ставлення авторів до свого героя, і відбувається візуалізація багатошарової картини, що поєднує птахів, пейзажі, і наповнені сонцем морські порти. П. Бернак звертає увагу виконавців на те, що у цій *mélodie* є протиставлення першої частини, натхненної одним із багатьох пташиних польотів Ж. Брака, і другої – сповненої людської ніжності. Протилежність складає наступна частина, що виступає як антитеза «Браку», вона нагадує, що світ не завжди наповнен сонцем.

Про четверту частину циклу «**Хуан Гріс**» композитор часто говорив, що ця *mélodie* в жанрі *chanson* його улюблена: «Дню подяка ночі стережися / Ніжність – половина світу / Друга половина – сліпа суворість» [див. доданок]. В часовому виді мистецтва відбувається не лише процес впізнання художнього твору: «Цементував у купі всі

звичні предмети / Стіл гітара й келих порожній», – відбувається процес створення картини [див. іл. 5 - 5.1.].

Як у кінематографі композитор прийомами кадрювання виводить на перший план митця, предмети натюрморту, творчий процес. Елюар детально «промальовує» психологічний портрет: «у венах чув безжальне сьогодні / у красі – обмежені контури простору». Існує простір часу: «двічі день і двічі ніч / з двох речей подвійна річ / незмінна єдність на віки». Його також подовжено сюжетом циклу, головна ідея якого – творіння митця безсмертні, в них подальше життя творця, у вічному житті Всесвіту.

«Хуан Гріс» – шедевр, нариси для якого Ф. Пуленк зробив першими, коли він вирішив написати вокальний цикл. Композитор пишався тим, що зміг «спіймати» ритм вірша, але ще більше вражає те, як він висловлює своє особисте ставлення, прихильність до митця. (Для підготовки виконання циклу, співакам потрібно звертатися за порадами до книг П'єра Бернака «Франсіс Пуленк: Людина і його пісні» [236], «Інтерпретація французьких пісень» [237]. Це особливо важливо для цієї частини циклу, яка вимагає незвичайний динамічної чутливості, крім того, П. Бернак звертає увагу виконавців на помилки в друкованому тексті і їх тиражуванні).

В п'ятій частині: «Пауль Клеє» відбувається подвійне перекодування (вірш – рух – музика), що є доказом важливості використання екфразису у вірші жанру верлібр, оскільки він з продукту інспірації перетворюється на відправну точку для іншого твору. Цей процес в змозі запустити *perpetuum mobile*: «На страшному схилі мандрівник щоденно радіє / Дарункам й ожеледі без щепеню / Блакитним очам любові, винаходячи / Час який несе звідусіль заручені світила..» (переклад О. Москальця, 2017) [див. іл. 6 - 6.1.].

Ф. Пуленк обирає для свого «малюнку» персонажа циклу саме жанр *perpetuum mobile*, в темпі *implacablement vite* (безперервно швидко, з метрономом чверті – 144). Це явище є досить поширеним, воно демонструє зв'язок інтермедіальності з інтертекстуальністю, що перетворює «екфразис» на джерело натхнення, характерну рису митця (П. Клеє), девізом якого було «Ні зупиняться ніколи, ні дня без лінії». Ф. Пуленк пише, що ця частина: «...повинна йти, як на «Ура!», задовольняти потребу у стрімкому русі. (Арабське мистецтво, зокрема, архітектура і орнамент, надихнуло П. Клеє на створення його власної «мальовничій архітектури», вплинувши на геометричну структуру

малюнка і колірну гамму). Можна згадати серію офортів «Інвенції», символістський маньєризм, що нагадують баховські «Інвенції» – поліфонічну структуру. Про музикальність архітектурної споруди згадує Т. Адорно в «Естетичній теорії», про музикальність поезії, її звучання, де рима як «музичний портрет індивідуальної організації» [232, с. 103]. Своєю виразністю форма у Клеє пов'язана зі змістом: «Вислів – засмучене обличчя творів» [3, с. 164].

Художник Ж. Міро під впливом сюрреалізму створив поетично-фантастичну мову символів. «**Жоан Міро**» (№6) – це таємні знаки з традиційного та народного мистецтва [див. доданок]. Вони архетипичні, і тому, доступні для розуміння кожної людини, не залежно від ступеня розвитку. «Мені неважко пояснити вам, звідки беруться мої персонажі з очима повсюди: око на обличчі, око на нозі, око на спині або очі на стеблах, або на кінчику своєрідного рога. Вони походять від романської каплиці, де є янгол, у якого очі замість пір'я. У іншого романського янгола око знаходиться на руці, прямо на долоні. Я бачив їх в Барселоні, коли був ще дитиною. Око завжди зачаровувало мене ...».

У сюрреалістичний період Ж. Міро написав понад сто тридцять картин, зміст яких було продиктовано йому підсвідомістю. Наприклад, «Карнавал звірів» (1924-1925) – це відображення снів художника. В інших картинах він хотів показати зв'язок живопису і поезії. Він намагається використовувати кольори, як слова, що формують вірші, як ноти, що формують музику [див. іл. 7 - 7.1.].

У фіналі вокального циклу в творі «**Жак Війон**» (№7). Ф. Пуленк звертається до французького жанру роєте Це яскравий приклад зв'язку з французькими традиціями, стилем речитації, приклади яких можна побачити у камерно-вокальній музиці К. Дебюссі і М. Равеля. Речові інтонації мають широку амплітуду емоційного наповнення, паузи в вокальній партії відіграють роль каталізатора образного розвитку. Все це дає в повній мірі осмислити фразу, і з наростаючою екзальтацією приводить до кульмінації.

Досягається ефект стильової реінтеграції (змінення смислових і символічних характеристик, форм і зв'язку між ними). Контрасти від подвійного forte до трьох ріано, рух в гору мелодії що розірвано паузами, голос що долає супротив, зривається на крик, і знов subito ріано (все, що дуже важливо, Ф. Пуленк частіше говорить пошепки), «L'oiseau l'homme l'amour» (фр. «птаха людина любов»). В останніх рядках П. Елюар у вірші «Жак Війон» поєднує три символи: камінь

(непохитність, віра), троянду (час, вічність, життя і смерть), кров (життєва сила, душа людини) [див. доданок]. Цей контекст світогляду, зміни соціуму і зв'язку між ними в сучасному музикознавстві отримав назву метафізики музики (національна ідея, Художник – Епоха). В цьому є відгук на вплив Р. Вагнера, ідеї смерті і безсмертя Митця (вагнерівський інтерес до філософського трактата Л. Фейербаха, де ключовими є обидва поняття «Думки про смерть і безсмертя»).

Близькою Ф. Пуленку виявилася ідея, що безсмертним є лише піднесене діяння або натхненний твір мистецтва. Ця частина циклу також є предметом детального обговорення в книзі П. Бернака, який дає вірну настанову виконавцям, як досягти вірної інтонації властивостей вокальної партії: «<...> раптом м'якість, < ...> раптове диво» [235] [див. іл. 8 - 8.1.].

Наративна природа вокальних портретів містить елементи «екфразису», тим самим посилюється зв'язок з образотворчим мистецтвом, відбувається візуалізація творів мистецтва, поглиблюється психологізм образної сфери циклу. З огляду на доведений факт існування *інтермедіального виміру* існування камерно-вокальних творів (на прикладі камерно-вокальних творів Ф. Пуленка), застосування екфразису та наративного аналізу щодо творів музичного мистецтва є обгрунтовано доцільним.

У дослідженні розкрито прояви «екфразису» в камерно-вокальній творчості Ф. Пуленка: 1. використання мистецьких паралелей, технічних прийомів, композиційних схем між творами візуального мистецтва, літературного і музичного; 2. еkleктика жанрів, альянсів. 3. фактурна організація творів, що зумовлена візуально-просторовими уявленнями (звуко-кольорові асоціації, зорові враження, фактурний «зображальний» принцип).

Фактично виникають всі види сприйняття за Ж. Жанеттом: власне сприйняття (візуалізація), внутрішнє відчуття (образи і уяви), емоції, інтелект, самоідентифікація (точка дотику між емоціями і інтелектом), духовна ревербація (ностальгія, спогади), і духовна близькість (єдність морального і художнього образів)» [254]. Поетичний символізм у жанрі верлібр, де кожен вірш циклу пов'язаний з основним філософським стрижнем, таємною прихованою ідеєю, розкривається завдяки мистецтву, зокрема музиці й поезії.

Глибокий зміст символу поетичних образів вирізняється великою увагою до музичності, ускладненими образами і асоціаціями, багатьма

натяками, недомовками, де суб'єктивність сприйняття, без використання формальних ознак поезії, само по собі є музичним жанром. У якості наративу може існувати завдяки зв'язку з історією, яка в ньому викладається; як дискурс воно існує завдяки поєднанню з нарацією, яка його породжує.

Ми не можемо стверджувати, що Ф. Пуленк створюючи цей цикл знав про концепцію інтермедіальності, він писав завжди спонтанно, і підкреслював, що далекий від будь якої філософії. Але цей твір може слугувати чудовим прикладом інтермедіальності в музичному мистецтві. Робота не вичерпує усіх аспектів вивчення портретного жанру в вокальній культурі Франції, в творчості сучасних французьких композиторів.

Перспективними є напрями, пов'язані з дослідженням втілення образів залежно від національної приналежності композитора або жанрової палітри музики, з вивченням особливостей індивідуального підходу композитора у втіленні образів та ідей у різних національних і культурних традиціях.

Аналіз камерно-вокальних «музичних портретів» Ф. Пуленка дає можливість зробити висновки. Камерно-вокальні «музичні портрети» є художньою формою розвитку французьких традицій інтермедіальності. Основою «музичних портретів» і багатьох ліричних творів Ф. Пуленка став жанр *melodie*, а також інші традиційні суто французьки вокальні жанри. Еволюція музичного портретування розвивається на підґрунті інструментальної програмної музики. В результаті дослідження ознак жанрів, зроблено висновок, що «музичний портрет» став репрезентантом синтезу мистецтв, що зумовлено посиленням впливу літературних жанрів, оперного мистецтва, авангардних напрямків образотворчого мистецтва, встановленням і розвитком кіномистецтва.

Модернізація музичного матеріалу у національних традиціях і жанрах, підкреслила індивідуально-стильову композиторську своєрідність, яка вплинула на тематизм, методи та засоби музичного втілення. Творчий доробок в жанрі «музичний портрет» Ф. Пуленка доводить, що він гармонійно включає в себе декілька музично-стильових пластів французької культури, які формують єдиний синтетичний індивідуальний простір композитора.

Ф. Пуленку вдалося створити свій понятійний апарат, який багато в чому будувався на символістській системі, знайти нові шляхи і

можливості музичного прочитання поетичного тексту, створити діючу модель, подібну до французької мовленнєвій структури.

Вивчення музичного і поетичного текстів виявило взаємозв'язок і їх взаємообумовленість за рахунок: образних, мовних, жанрових параметрів камерно-вокальної музики. Попри важливість цих загальних позицій, вони не нівелюють індивідуальних рис композиторського стилю Ф. Пуленка.

Спираючись на традиції французької пісенності, Ф. Пуленк розвив принципи камерно-вокальної творчості К. Дебюсі і вокальної декламаційності М. Равеля. Залишаючись переважно в рамках тональної системи Ф. Пуленк використав ускладнені гармонічні засоби (характерні багатотерцові структури, елементи політональності), які практично на всіх рівнях мимоволі викликають асоціації з прийомами і принципами образотворчого мистецтва. Первинна установка «відобразити» і «побачити» картину образотворчого мистецтва проявляється: в образній сфері, організації форми твору, в вокальних жанрах, що перегукуються з жанрами образотворчого мистецтва та літературними. Це абсолютно новий концепт вокальної творчості, головною ознакою якого є злиття музики і поезії символізму.

Ранні вокальні твори відзначаються активними пошуками композитора у сфері засобів музичної виразності, зокрема – часової організації: на рівні ритму, метру, а також пропорцій розділів, форми. Ритміка у розглянутих творах набуває значення формотворчого фактору. Ритмічні особливості перебувають у тісній взаємозалежності з формою творів, але відрізняються характерною рисою - простотою та симетрією.

В циклі «Бестіарій, або Кортеж Орфея» Ф. Пуленк наслідує національні традиції французької музики, звертається до сюїти програмного типу, жанрової моделі барокової циклічності. Основним засобом виразності є мелодія, що залежна від тексту і чітко передає його зміст. Експресія вживання гармонії, емоційність оповіді є самобутністю композиторського стилю. Емоційно-настрійний спектр, конкретизований численними авторськими ремарками Ф. Пуленка, наявністю літературно-поетичної програмності, віддзеркалює основні характеристики стилю композитора. Дуже стримані музичні засоби ототожнюють людину і природу.

Найважливішою характеристикою художнього мислення у стилістичному, композиційному, макро-композиційному рівнях стає

організація музичного твору в часі. Ф. Пуленк використовує швидке розгортання теми в часі, жанр, контрастність, зміну ракурсів, що підспудно відтворює портрет поета. Літературний жанр корінням сягає ментального рівню, виникають алюзії, іносказання багаторівневого тексту. Думка поета висловлюється коротко і дотепно: що до особистого життя, творчості або носить соціальний характер.

В циклі камерно-вокальних мініатюр Ф. Пуленка «Бестіарій, або Кортєж Орфея» драматургічний принцип самостійного руху, коли один тип виразності змінюється іншим. Це відповідає філософській категорії «саморуху», що виражає зміну об'єкта під впливом властивих йому протиріч, факторів і умов.

Згідно давньогрецькій філософії принцип саморуху застосовували до ідеї роздвоєння єдиного на протилежності, що використовує Ф. Пуленк у творі. У виразнює естетичний зміст циклу Ф. Пуленка поєднання рис неокласицизму з елементами мінімалізму. Лірична експресія образного змісту та вільне оперування гармонією не суперечить довершеній логіці, раціональності та лаконізму класичної сонатності.

Драматургія циклу Ф. Пуленка побудована розкриттям почуттів від особистісно-суб'єктивного до поза особистісно-об'єктивного (в останньому номері). Композиторська стилістика кожного твору-мініатюри семантично виражена, діалог завжди присутній в портретах Ф. Пуленка (слова / музики; персонажа / автора; інтерпретатора / слухача), музична драматургія циклу в цілому, на інтонаційно-тематичному рівні, проявляється у глибинному зв'язку багаторівневості сенсу.

Аналіз *melodie* Ф. Пуленка в жанрі *shanson* виявил еволюційні процеси, що відбуваються в жанрі музичних портретів, ґрунтуються на образної чи метафорично-асоціативної сутності твору, гармонічної взаємодії різноманітних жанрів. Естетичний аспект музичних творів тісно пов'язаний з його синтетичною природою. Посилюється взаємозв'язок академічної і естрадної музики. «Портрети» в жанрах *melodie* і *shanson* Ф. Пуленка мають коріння у чуттєвій сфері попереднього періоду (Г. Берліоз, Ш. Гуно, Л. Деліб, Ж. Масне).

Стає також очевидним, що Ф. Пуленк прагне до взаємодії з візуальними видами мистецтва, для досягнення психологічної глибини. За рахунок детальної візуалізації літературних творів як необхідного компонента, композитор змінює співвідношення між текстом та

зображенням. «Мова» живопису і музики включається в систему виразності поезії: вербальне відтворення зображеного як на полотні, і інформація, що постає крізь призму іншого, подвійного інтерпретування, набуває нового сенсу.

При вивченні взаємодій різних видів мистецтв, де під час інтерпретації відбувається переклад художнього вислову в знаки іншого мистецтва, будь-який митець є водночас автором й інтерпретатором, оскільки такий дуалізм є притаманним процесу художньої інтерпретації як одному з механізмів пізнання. Особливо чітко це виявляється на прикладі камерно-вокального жанру, де композитор постає в біфункційному світлі: адже він є й інтерпретатором поетичного твору, й автором твору синтетичного. Узагальнюються питання інтерпретації в музикознавстві (Є. Гуренко, Г. Коган, Н. Корихалова, О. Котляревська, Є. Ліberman, В. Москаленко).

Композиція творів виявляє наявність: руху, змін часу і міста, споглядальності з позиції наратор / наратор, просторовості, зміни кута зору, що є тими умовами, які дозволяють, у кінцевому підсумку, сприймати музичний твір як картину. (присутність у формі елементів які створюють рамковий ефект). Подібно до того, як у живописі поєднуються інтер'єрний принцип показу центральних об'єктів і екстер'єрного фону, так і в музичних портретах після узагальнюючого опису «обстановки дії», або «фону», є деталізація центрального образу людини. Контрастне чергування розділів музичної циклічної форми, їх відособленість один від одного всередині картини асоціюються з відмежованістю об'єктів на мальовничому полотні.

Різкі зміни різнохарактерного музичного матеріалу, і раптові зміни нюансів, співзвучні порівнянню планів в картині. А більш м'які «перемикання» динаміки, тембрової і реєстрової забарвлення нагадують принцип перспективи, який так само, як і в живописі, сприяє динаміці предметів в просторі.

Дослідження доводить, що Ф. Пуленк «малює» музичний портрет не завдяки імітації, або замальовкам «у стилі». Жанр «портрету» в першу чергу відображає його особистість, і його власний стиль, хоча виникає безліч алюзій. Жанрова еkleктичність у цих циклах є каталізатором еволюції жанру «музичний портрет». Поглиблений психологізм музичних образів, презентує зміни мистецьких уподобань ХХ ст..

Твори Ф. Пуленка в портретному жанрі є відображенням взаємопов'язаних та взаємодіючих складових цілісної культурно-історичної системи, де музичне мистецтво авангарду, зберігаючи свої сутнісні властивості у розробці нових засобів музичної мови та формоутворення отримує типологічні ознаки *послідовної еволюції* та трансформації образів, нові засоби моделювання дійсності, виражені у психологічній деталізації образів, стають органічною ланкою різноманітних естетичних систем (чуттєвого, свідомого/без свідомого). Ф. Пуленку вдалося виробити свій понятійний апарат, який багато в чому будувався на символістській системі, нові шляхи і можливості музичного прочитання поетичного тексту, діючу модель, подібну французькій мовленнєвій структурі.

Унікальність жанру «музичний портрет» у вокальному циклі Ф. Пуленка «Робота художника» складається з декількох важливих елементів:

1. Виявлено риси автопортретності композитора. Відображення різних сторін власної особистості як результат осмислення основних етапів творчого шляху Ф. Пуленка побудовано на основі загально-синтетичних зв'язків поетичного символізму П. Елюара і творів образотворчого мистецтва. Відбір і концентрація найбільш характерних, з точки зору самого композитора, елементів його індивідуального стилю стають репрезентантами автопортрету. Найбільш показові стилістичні прийоми композитора, авторські «відзнаки» (теми-монограми, «іменні» гармонії), цитати з власних творів характеризують музичні засоби.

2. Аналіз циклу виявив головні ознаки синтезу мистецтв. Наративність в циклі, елементи екфразису, яскравих описів творів образотворчого мистецтва, портретів митців, криптограми, яка є головним ідеєю, сюжетом твору: «творіння митця безсмертні, образ автора живе в його творах». Вірш стає екфразисом з нульовим ступенем ідентифікації: картина (образотворчого мистецтва), що описана в художньому тексті, і є твором персонажа музичного твору. Функцією такого типу екфразису став не естетичний вплив, а візуалізація внутрішніх процесів свідомості персонажів художнього твору. Застосування екфразису змінило традиційне відношення до візуального опису, вербальної репрезентації, де важливою стає психологічна, експресивна функція, головним є не об'єкт, а його сприйняття.

3. Ф. Пуленк застосовує нові підходи до циклізації та відкритості форми в вокальному циклі «Робота художника». Ідея безсмертя існує,

розвивається в часі, у неї немає кінцевої точки, її можна визначити лише словом «нескінченність». Унікальність циклу полягає в тому, що в часовому музичному мистецтві за рахунок еkleктики поетичних жанрів (верлібр, наратив, екфразис), символізму поезії П. Елюара, під час інтерпретації циклу відбувається створення автопортрета композитора, який крім того, стає восьмим у камерно-вокальній циклі, тобто ще одним «портретом» у галереї художників ХХ ст. Мова йде про особливий «поетичний підхід», коли багатозначність і психологізм закладено в самій структурі тексту. Висловлювання Ф. Пуленка: «моя музика, мій портрет» здобуває інший смисл.

4. Обґрунтовано винахід композиторського рішення в творі залежно від оригінального відбувається відтворення поетичного тексту за моделями французької мовленнєвої структури і поетичного символізму. Доведено, що поетичний символізм у французьких авторів (П. Верлен, П. Клодель, Ж. Мореас, С. Маларме, А. де Реньє, М. Сюллі-Прюдом) ґрунтується на умовному означенні якогось явища чи поняття через інше на підставі подібності. Поети прагнули стисло і яскраво передати певну думку за допомогою символічних образів. Для жанру «музичний портрет» важливим є взаємозв'язок між поетичним твором, внутрішнім світом і досвідом композитора. «Музичний портрет» відтворюється синтезом музичних засобів у поетично-символічній формі.

5. Концепція символізму, що міститься в творах Ф. Аста, К. Зольгера, в ідеалістичній філософії (І. Кант, Ф. Крейцер, Ф. Мейер), особливо (І. Гете, Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер), у міркуваннях Ф. Ніцше (про «надлюдину»), значно вплинула на розвиток всієї європейської культури й еволюції портретного жанру. Встановлено, що архетипи присутні в культурі, незалежно від етнічної приналежності, це універсальна вроджена психічна структура особистості. За теорією К. Юнга та М. Еліаде уявлення про єдність і сутнісну незмінність людської природи існує від давніх часів до сучасності. Сприйняття слухачем музичного твору відбувається за рахунок індивідуального креативного досвіду, у якому відображено увесь спектр власної свідомості. Процес створення «музичного портрету» визначається інтерпретацією поетичних творів, ступенем візуалізації «портретів» і творів образотворчого мистецтва, зосередженістю на проникненні у світ музичного твору і розумінні сенсу, який стає доступним через поетичний символізм.

ПІСЛЯМОВА

Проблематика французької вокальної культури ХХ ст. знайшла своє втілення у дослідженнях українських та зарубіжних вчених. Вокальна культура є однією із складових художньої культури, яка представляє історично визначену систему навчання, удосконалення творчих здібностей особистості та втілюється у культурно-мистецьких типах і формах діяльності. Вокальна культура формує вербальні і невербальні образи національної культури.

Основу французької вокальної культури складає пріоритет мови і національної ідеї. Вокальність мови визначає якість і специфіку культури, особливе ставлення до традицій народної пісні та їх вплив на розвиток вокальної культури. Природа французької вокальної культури і мистецтва ХХ ст. міститься у діалозі із традиціями, спрямованості на синтетичність у жанрово-стильовому плюралізмі та пошуку нових засобів виразності у мистецтві.

Символізм вплинув на художню творчість та жанрово-стилістичні особливості в мистецтві. Результати змін у тематиці вокальних творів відобразилися у психологізації художніх образів, ефектів синестезії. Особливого значення набули портрети. У цьому зв'язку висвітлено інноваційні форми виконавської презентації, розширення виконавських можливостей із використанням темброво-колеристичної палітри голосу і артикуляційно-штрихових прийомів. Психологізація образів стала характерною ознакою мистецтва ХХ ст.

У портретах набули значення діалогічність традиції та модерністичної новації в авторському жанрово-стильовому рішенні. Портрети, зокрема музичні, стали прикладами інтермедіальності. Інтермедіальність розглянута як взаємодія художніх знаків різних видів мистецтва, що віддзеркалюється у діалогізмі та синкретизмі художньої культури і творчості.

Специфічними рисами автопортрета можна вважати художнє зображення сукупності характерних рис власної особистості митця. Набір засобів виразності для автопортрета стає результатом творчого осмислення основних етапів творчості митця та елементів його індивідуального стилю. Художньою формою розвитку французьких традицій інтермедіальності або синтезу мистецтв розглянуто «музичний портрет». Для нього домінуючими засобами виразності є зіставлення поетичного і музичного текстів. Для створення цілісного художнього образу можуть додаватися елементи хореографічного, театрального та

образотворчого мистецтва з метою передачі найтонших градацій душевних станів творчої особистості. Музичне портретування пов'язано із символічною передачею почуттів.

Музичне портретування є віддзеркаленням взаємопов'язаних та взаємодіючих складових цілісної культурно-історичної системи, що зберігає свої сутнісні властивості у розробці нових засобів музичної мови та формоутворення; має типологічні ознаки послідовної тривалої еволюції на підґрунті академічної інструментальної музики та історичної трансформації образів. Засоби моделювання дійсності, виражені у *психологічній* деталізації образів (чуттєвого, свідомого / позасвідомого) та творчих методів. Діалогічний характер «музичного портрета» дає можливість розкрити внутрішній світ не лише портретованої особистості, але й створити «автопортрет» композитора.

Камерно-вокальна творчість представлена «музичними портретами» Франсіса Пуленка, які демонструють жанрово-стильові взаємодії через інтермедіальність. Тут «музичне портретування» обґрунтовано як різновид інтермедійної інтерпретації художніх текстів. Наративний аналіз дозволив окреслити різні види сприйняття, поєднати візуалізацію і внутрішнє відчуття образів та уявлень, емоційність та інтелект. Аналіз «музичних портретів» Ф. Пуленка доводить, що мистецька синестезія надає оповіді специфічного емоційного забарвлення, притаманного винятково поетичному осмисленню світу та створює багатогранні образи.

Для осмислення інтермедіальності в «музичному портреті» застосовано поняття «екфразис» (референціальний тип інтермедіальності). Досліджено тексти-екфрази, які відтворюють пам'ятку чи картину (проста екфраза) вербальними засобами. Крім того твір включає інформацію про художника, поета, прототип художнього твору (витончену екфразу).

«Музичний портрет» як форма французької вокальної культури має власні структурно-композиційні закони та семантичні алюзії. Від виконавця «музичних портретів» вимагається ґрунтовна професійна підготовка і психологічна зрілість.

«Музичні портрети» Ф. Пуленка поєднують нові засоби виразності із складним формоутворенням. Це впливає на формування образів із детальною психологізацією. Ф. Пуленк використав систему символів при прочитанні поетичного тексту. Камерно-вокальна творчість Ф. Пуленка цікава для дослідників, популярна у виконавців і улюблена у слухачів. «Музичні портрети» композитора складають перспективні

напрями дослідження для українських науковців та виконання для музикантів.

Пропонована робота не вичерпує усіх аспектів розгляду «музичного портрета», а відтак, має перспективи для продовження їх аналізу в інших епохах, національних культурах та на прикладі творчості різних авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Символ художественный. София-Логос. Словарь. Київ: Дух і літера, 2001. С. 155–157.
2. Адорно Т. Камерная музыка. Избранное: Социология музыки. Москва: СПб. Университетская книга, 1999. С. 79–94.
3. Адорно Т. Эстетическая теория / Философия искусства, пер. с нем. А. В. Дранова. Москва: Республика, 2001. 527 с.
4. Азарова В. В. Античность во французской опере 1890-1900-х годов. / Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. 472 с.
5. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. Москва: Практика, 2010. 855 с.
6. Андреев М. Культура Возрождения. История мировой культуры. Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение. Москва, 1998. С. 319–411.
7. Андроникова М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. Москва: Искусство, 1980. 423 с.
8. Андроникова М. И. Об искусстве портрета. Москва: Искусство, 1975. 326 с.
9. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. Київ: ЗАТ “Віпол”, 2007. 174 с.
10. Аполлинер Г. Исчезновение тени. Москва: Издательская группа “Азбука-классика”, 2009. 288 с.
11. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
12. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. / Проблемы музыкального мышления. Москва: Музыка, 1974. С. 252–271.
13. Арановский М. Г. Что такое программная музыка?. Москва: Музыка, 1962. 19 с.
14. Арановский М. Г. Структура жанра и современная ситуация в музыке. / Музыкальный современник. Вып. 6. Москва: Сов. Композитор, 1987. С. 35–77.
15. Аристотель. Соч. в 4-х т. ред. В. Ф. Асмус. Т.1. Москва: Мысль, 1976. 550 с.
16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Изд-во Прогресс, 1974. 324 с.

17. Асафьев Б. (Глебов Игорь) Французская музыка и ее современные представители. / Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва: Музыка, 1975. С. 112–126.
18. Асафьев Б. Путеводитель по концертам: словарь наиболее необходимых терминов и понятий. 2-е изд. Москва: Сов. композитор, 1978. 200 с.
19. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж, 1996. 330 с.
20. Балашова Т. В. Французская поэзия XX в. Москва: Наука, 1982. 393 с.
21. Балашов Н. И. Легенда и правда о Бодлере. Цветы Зла. Москва, 1970.
22. Барт Р. Нулевая степень письма / Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., составление и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Издательская группа “Прогресс”, 2000. С. 306–349.
23. Барт. Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. Москва: МГУ, 1987. С. 387–422.
24. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: опыт философского анализа / Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. С. 297–525
25. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 424 с.
26. Барахов В. С. Искусство литературного портрета. Москва: Наука, 1976. 169 с.
27. Берестовская Д. Синтез искусств и образный язык художественного творчества / Культура народов Причерноморья, №52. Т. 2. 2004. 171 с.
28. Библер В. С. М. М. Бахтин или Поэтика культуры. Москва: Прогресс; Гнозис, 1991. 176 с.
29. Бобровский В. Дебюсси / Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 2. Москва: Ком. книга, 2008. С. 240–298.
30. Бовсуновська Т. Екфразис: вербальні образи мистецтва. / Монографія. Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
31. Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай / Эссе, дневники. Статьи об искусстве. Москва: Рипол Классик, 1997. 836 с.

32. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств: Франция, конец XIX начало XX века. Москва: Наука, 1987. 320 с.
33. Бонецкая Н. К. «Образ автора» как эстетическая категория. Москва: Наука, 1986. 268 с.
34. Борисова Т. С. Лингвостилистические средства создания образа стереотипного персонажа (на материале англоязычной прозы 19-20 веков): дис. ... канд. фил. наук: 10.02.04, Херсон, 2002, 226 с.
35. Бра-Шопар Армель. Філософський зоопарк: Від отваринення до вилучення з людства / з фр. пер. Валентина Шевченко. Київ: Пульсари, 2009. 309 с.
36. Брун З. Музичний екфразис: композитори, що реагують на поезію та живопис. Пендрагон, 2000. 213 с.
37. Бычков В В Символизация в искусстве как эстетический принцип. / Вопросы философии, № 3. 2012. С 81–90.
38. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары: в 2 т. Т. 2 . Москва: Астрель, 2003. 592 с.
39. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы. Москва : Музгиз, 1963. 36 с.
40. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Москва: Музыка, 1972. 151 с.
41. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2–3. Москва: Музыка, 1978. 368 с.
42. Ванслов В. Об отражении действительности музыке. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1953. 235 с.
43. Вежневек І. Л. Екфразис синтезу мистецтв в жанрі музичного портрета. World Science. Варшава, 2018. Вип. № 1(29), 6. січень 2018 р. С. 84–88.
44. Вежневек І. Л. Камерно-вокальні портрети Франсіса Пуленка, *mélodies* в жанрі *chanson*. / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ: Міленіум, 2018. Вип. XXXXI. С. 201–209.
45. Вежневек І. Л. Еволюція жанру музичного портрета в творчості Франсіса Пуленка: наратив та візуалізація. / Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва. Київ: КНУ ім. Т. Шевченка, 2017. Вип. 1(3). С. 14–19.
46. Вежневек 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.

47. Вежневель І. Л. Наративна складова жанру «музичний портрет» в творчості Ф. Пуленка. / Вісник. Харків: ХДАДіМ, 2017. № 6, С. 112–117.
48. Вежневель І. Л. Символізм віршів П. Елюара в камерно-вокальних творах Франсиса Пуленка. / Міжнародний Вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. Вип.1(8). Київ: Міленіум, 2017. С. 165–170.
49. Велиев І. О. Литературный портрет: его функция и типология. Баку: Элм, 1986. С. 33.
50. Великовский С. И. В скрещенье лучей: Групповой портрет с Полем Элюаром. Москва: Сов. писатель, 1987. 400 с.
51. Владимірова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. С.-Петербург: СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2004. 150 с.
52. Гадамер Х. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. 367 с.
53. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы фил. герменевтики. Москва: Прогресс, 1988, 704 с. С 217–220.
54. Галанов Б. Е. Искусство портрета. Москва: Советский писатель, 1967. 207 с.
55. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казанского университета, 1987. 264 с.
56. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, 2002. С. 5–22.
57. Генералюк Л. Экфрасис і проблема контамінації. / Українська термінологія і сучасність. зб. наук. праць. Вип. ІХ. Київ: ІУМ НАНУ, 2013. С. 84–94.
58. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ, 1997. 320 с.
59. Гуревич П. С. Философия культуры. Москва: Аспект Пресс, 1995. С. 120
60. Дидро Д. Собр. соч.: в 10 т. Т. 5. Москва: Худ. лит, 1946. 564 с.
61. Дмитриева Н. А. Опыты самопознания / Образчеловека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. Москва: Наука, 1984. С. 6–50.
62. Друскин М. С. Из истории французской музыки / О западноевропейской музыке XX века. Москва: Советский Композитор, 1973. С. 92–127.
63. Дряпіка В. І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій педагога-музиканта. Кіровоград, 2000. 226 с.

64. Дубин Б. Говоря фигурально: французские поэты о живописном образе / Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 9–15.

65. Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции после 1950 года / Одиссей. Человек в истории: культурно - антропологическая история сегодня. Москва, 1991. С. 52.

66. Дюмениль Р. Современные композиторы группы «Шести». Ленинград, 1964. 131 с.

67. Дюпре Ж. Искусство пения / пер. с франц. Н. Г. Райского. Москва: Госмузиздат, 1955. 267 с.

68. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія. / за ред. Д. Літовченка. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

69. Жаркова В. Рождение музыки из духа поэзии из Стефана Малларме. «Три поэмы Малларме» Клода Дебюсси и Мориса Равеля. / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 116. Київ, 2015. С 3–13.

70. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография. Київ: Автограф, 2009. 528 с.

71. Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике, в 2 т. Т. 1. Москва: изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.

72. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы / учеб. пособие для муз. вузов. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории зар. музыки; сост. и комм. И. В. Нестьева. Москва: Музыка, 1975. 255 с.

73. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: дисс. .. канд. искусств-я: 17.00.02. Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2008. 246 с

74. Зингер Л. Автопортрет в системе жанров / Очерки теории и истории портрета. Москва: Изобраз. Ис-во, 1986. С. 274–294.

75. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. Взаимодействие и синтез искусств. Ленинград: Наука, 1978. С. 5–19.

76. Йоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Ленинград, 1937. 412 с.

77. Каблова Т. Б. Процеси інтеграції у мистецтві: соціальний аспект / Вісник НАКККіМ: наук. журнал, №4. Київ: Міленіум, 2015. С. 9–13.

78. Каблова Т. Б. Артур Шопенгауер про паралелі етосу у музиці та «волі до життя» у Всесвіті. / Вісник НАКККіМ: наук. журнал, №4. Київ: Міленіум, 2016. 120 с.

79. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание. / Российский альманах музыки, № 1. 2007. С. 90–94.
80. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании / Музыкальное искусство. Москва: Российская академия им. Гнессиных, 1998. 248 с.
81. Казанцева Л. П. Образ автора в музыке: психологический аспект / Вопросы музыкального содержания: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 136. Москва, 1996. С. 57–79.
82. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. Москва: НТЦ Консерватория, 1995. 124 с.
83. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории XX века. / Музыкальный театр XIX–XX вв: вопросы эволюции. Ростов-на-Дону: Гэфест, 1999. С. 148–162.
84. Кант И. Сочинения: в 6 т. Т. 6. / Серия Философское наследие. Москва: Мысль, 1966. 743 с.
85. Карабаева А. Г. Нарратив в науке и образовании / Инновации и образование. сб. матер. конф. Серия «Symposium», Вып. 29. СПб.: С.-Петербургское фил. общ., 2003. С. 89–96.
86. Кассу Ж. при участии Брюнеля П., Клодона Ф., Пийемана Ж., Ришара Л. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. Москва: Республика 1998. 429 с.
87. Келдыш Ю. В. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва: Советская энциклопедия. 672 с.
88. Келдыш Ю. В. Неоклассицизм / Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3: Корто-октоль. Москва: Сов. энциклопедия, 1976. С. 960.
89. Клодон Ф. Символизм: Музыка / Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. Москва: Республика, 1999. 429 с.
90. Коган Л. Н. Социология культуры / Учебное пособие. Екатеринбург: Изд.- во Уральского университета, 1992. 120 с.
91. Кокорева Л. Дебюсси и символизм / Слово и музыка: Памяти А. В. Михайлова: Материалы науч. конф. / ред. - сост.: Чигарёва Е., Царёва Е., Петров Д. Москва, 2002. С. 317–329.
92. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Москва: Музыка, 2010. 496 с.
93. Кокорева Л. М. Язык символизма поэтический и музыкальный: от «Пеллеаса» к «Воццеку» / Музыкальная академия, №4. Москва, 2002. С. 143–151.

94. Кон Ю. К характеристике «Трёх стихотворений Малларме» Мориса Равеля / История и современность. Ленинград: Сов. композитор, 1981. С. 170–185.
95. Конен В. Д. Третий пласт: новые мас. жанры в музыке XX в. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
96. Константины М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? / «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблема репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. отв. ред. Д. В. Токарев. Москва: НЛО, 2013. С. 29–35.
97. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
98. Корниенко Е. К. К вопросу о синестезии во французской камерно-вокальной музыке рубежа XIX – XX веков. / Сб. статей по матер. Всероссийской науч.-практ. конф. аспирантов. Саратов, 2009. С. 31–37.
99. Корниенко Е. Ю. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX-XX веков: дисс. канд. Искусствоведения. Самара, 2011. 173 с.
100. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: Московская гос. консерватория им. Чайковского, 2007. 173 с.
101. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. / Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / ред. Г. К. Косиков. Москва: Изд-во МГУ, 1993. С. 5–62.
102. Костеневич А. Г. Рауль Дюфи. Ленинград: Искусство, 1977. 193 с.
103. Краснощек Е. Ю. Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композиторской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий, или Кorteж Орфея» Ф. Пуленка. / Наука, Искусство, Культура, №4 (2). Белгород: Изд. гос. институт искусств и культуры, 2016. С. 25–33.
104. Краткий философский словарь / ред.-сост. В. И. Воловик, Г. В. Воловик. Запорожье: Просвита, 2004. 140 с.
105. Кремлев Ю. Выразительность и изобразительность музыки. Москва: Музгиз, 1962. 52 с.
106. Кремлев Ю. А. Эстетика природы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Москва: Музгиз, 1962. 110 с.
107. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. СПб ; Москва: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 336 с.

108. Крестева Ю. Душа и образ / Философская мысль Франции XX века. Томск: Водолей, 1998. 320 с.
109. Крестева Ю. Женский гений, Колетт, слова. Париж, 2002. 127 с.
110. Крузе С. В. Автопортрет, как форма самопознания личности художника: дис... канд. фил. наук.: 09.00.13. Ростов на Дону, 2004. 170 с
111. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве Франции и Бельгии: 1870-1900. Москва: Изобразительное искусство, 1994. 270 с.
112. Культурология. XX век: энциклопедия / гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит; отв. ред. Л. Т. Мильская. СПб. : Университетская книга, 1998. Т. 1: А–Л. 447 с.; Т. 2: М–Я. 446 с.
113. Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века. Москва: Советский композитор, 1990. 213 с.
114. Кутковая Е. С. Нарратив в исследовании идентичности / Национальный психологический журнал, № 4 (16). Москва: Моск. гос. унив. им. М. В. Ломоносова, 2014. С. 23–33.
115. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / гол. ред. А. Волков; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
116. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів / сост. В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Київ: Радянська школа, 1971. 431 с.
117. Ли Юнь Цзе Жанр музыкального портрета в фортепианном творчестве композиторов XIX века / Вести Института современных знаний, № 2, 2010. С. 56–60.
118. Ли Юнь Цзе «Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе»: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09. Беларусский гос. универ. культ. і искусств. Минск, 2013. 197 с.
119. Ли Юнь Цзе Портрет как форма отображения человека в европейской музыке XVIII-XX вв. С. 92–98.
120. Ли Юнь Цзе Жанр музыкального портрета в творчестве Франсуа Куперена / Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў, № 1 (11). 2009. С. 100–106.
121. Ли Юнь Цзе Жанр портрета в живописи, литературе и музыке: компаративный поход / Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества : материалы XI Междунар. науч.-практ. конф. (Минск, 29 мая 2008 г.) / Ин-т соврем. знаний им. В. Широкова. – Минск, 2008. – С. 92–95.

122. Літературознавча енциклопедія / Енциклопедія ерудита. Автор-укладач Ковалів Ю. І. Т. 1. Київ: ВЦентр «Академія», 2007. 608 с.
123. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1. / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
124. Літературознавчий словник-довідник /за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, Г. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 1997 (2007). 752 с.
125. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Сов. композитор, 1990. 312 с.
126. Логвиненко А. Д. Чувственные основы восприятия пространства. Москва: Изд-во Московского гос. ун-та, 1985. 223 с.
127. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. 944 с.
128. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию. Москва: Издательство МГУ, 1982. 480 с.
129. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. / Опоэтах и поэзии. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1999. 845 с.
130. Лотман Ю. М. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов / Семиосфера: культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. Санкт-Петербург, 2000. С. 668–670.
131. Лотман Ю. М. Портрет. Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. С. 349–375.
132. Ляшко А. Автопортрет как феномен самосознания культуры : дис.... канд. культурологии: 24.00.01. Санкт-Петербург, 2001. 195 с.
133. Ляшко А. В. «Миф Художника» в новоевропейской культуре. Парадокс автопортрета. / Серия «Мыслители», Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Вып. 8. Санкт-Петербург: СПб фил. общество, 2001.
134. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
135. Мазель Л. А. О мелодике. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. 300 с.
136. Малышева Н. И. Основные интонационные средства французской речи. Москва: Просвещение, 1980. 95 с.
137. Маньковская Н. Б. Эстетическое кредо французского символизма. / Эстетика вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 5. Москва: ИФ РАН, 2012. С. 20–39.
138. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 296 с.

139. Мартинов И. Морис Равель. Москва: ТЦ Сфера, 1979. 335 с.
140. Маршева Н. П. Структурна нарратологія у Франції: розвиток ідей Клода Леві-Строса. / Слов'янський світ: зб. наук. праць НАН України, інститут ім. М.Т.Рильського. Вип. 12, 2014. С.114–137.
141. Медведева И. Франсис Пуленк: монографія. Москва: Советский композитор, 1969. 254 с.
142. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
143. Медынский С. Компонуем кинокадр. Москва: Искусство, 1992. 240 с.
144. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей. / Советская музыка, №. 12. Москва, 1975. С. 128–133.
145. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт анализа. Москва: Музыка, 1986. 85 с.
146. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 226 с.
147. Михайлова О. В. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 257 с.
148. Михайлова О. В. Фортепианная палитра в вокальной лирике Франсиса Пуленка. // Музыкальное искусство, №9. Донецк: Изд. ГОО ВПО Донец. гос. муз. акад. им. С. С. Прокофьева, 2009. С.105–114.
149. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие. Киев: Клякса, 2012. 272 с.
150. Мочернюк Н. Проблемы художнього простору в екфрастичних описах. / Іноземна філологія. Вип. 126, ч.1. 2014. С 291–296.
151. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия: монографія. Москва: Музыка, 1982. 384 с.
152. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. / Учебное издание. Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 2003. 248 с.
153. Нечепуренко В. MÉLODIE и французская салонная культура второй половины XIX века (о специфике коммуникации жанра). / Київське музикознавство, 2015. Вип. 51. Київ, 2015. С. 158–166.
154. Нечепуренко В. Французський вокальний жанр *mélodie* у творчості Габрієля Форе: історичний, теоретичний та виконавський аспекти: навчальний посібник. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2017. 226 с
155. Новейший философский словарь. Постмодернизм / глав. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск: Современный Літератор, 2007. 806 с.

156. Обломиевский Д. Французский символизм. Москва: Наука, 1973. 303 с.

157. Опанасюк О. Динаміка співвідношень стильового і астильового початків у смисловій структурі стильового явища / Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 30–36.

158. Опанасюк О. Онтологічні аспекти структури художнього образу / Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Вип. 19. Київ, 2007. С. 214–222.

159. Опанасюк О. Іntenціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення Європейської культури / Мистецтвознавчі записки: Збір. наук. праць. Вип. 27. Київ: Міленіум, 2015. С. 217–228.

160. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві / Мистецтвознавчі записки. Вип. 10. Київ, 2006. С. 27–35.

161. Опанасюк О. Смилова аура інтенціональної форми. Миколі Колессі – у сторічний ювілей. Дрогобич, 2003. С. 115–120.

162. Опанасюк О. До питання визначення художнього образу. / Київське музикознавство. Вип. 20. Київ, 2006. С. 12–21.

163. Опанасюк О. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. Львів: Ліга-Прес, 2013. 448 с.

164. Покулевська А. Монтажність і кадровість як принцип структурування в просторових і часових мистецтвах. / Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля: Серія «Філологічні науки». Вип. 2 (12). С. 45-52.

165. Поповская О. Некоторые особенности проявления программности в творчестве Э. Денисова 70-80 г. / Советская музыка 70-80-х годов: Эстетика. Теория. Практика. Ленинград: Изд-во ЛГИТМиК, 1989. С. 70-86.

166. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост., общ. ред, вступ. статья Г. К. Косикова. Москва: Изд-во МГУ, 1993. 499 с

167. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В. Я. Проппа) / ком. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстологический комментарий И. В. Пешкова. Москва: Лабиринт, 1998. 512 с.

168. Пуленк Ф. Дневник моих песен. Я и мои друзья. Москва: Музыка, 1977. С. 119–158.

169. Пуленк Ф. Корреспонденція 1910 – 1963. / сост. і анот. Маріам Шемен. Париж: Файярд. 1994. С. 532
170. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення / Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Вип. 7. Київ, 2000. С. 46–47.
171. Редя В. Музыка в культурной композиции» серебряного века» / Исследовательские очерки. Монография. Киев: НАКККиМ, 2006. 276 с.
172. Редя В. Я. Интегративные процессы в музыке Серебряного века. Київ: НАКККиМ, 2010. 320 с.
173. Ровенко Е. Новое мышление рубежа XIX–XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон): дисс. ... кандидата искусствоведения: в 2-х томах. Т. 1.: 17.00.02 – музыкальное искусство, 17.00.09 – теория и история искусства / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2012. 234 с.
174. Ровенко Е. Новое мышление рубежа XIX–XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон): дисс. ... кандидата искусствоведения: в 2-х томах. Т. 2.: 17.00.02 – музыкальное искусство, 17.00.09 – теория и история искусства / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2012. 430 с.
175. Розин В. М. Исследование музыкальной реальности и выразительных средств музыки. Выразительные средства музыки. Красноярск: Изд-во Красноярского гос. ун-та, 1988. 190 с.
176. Розин В. М. Формирование предметности искусств (По материалам анализа скульптуры малых форм и камерных жанров музыки). // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. Москва: Музыка, 1978. С. 106–123.
177. Ручьевская Е., Иванова Л., Широкова В. Анализ вокальных произведений: Учеб. Пособие. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
178. Ручьевская Е. Стиль как система отношений. Советская музыка, № 4. Москва, 1984. С. 95–98;
179. Садовский В. Н. Синтез. Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. Москва: Сов. энцикл., 1989. С. 583–584.
180. Сартр Жан-Поль Дневники. Бодлер / сост., вступ. статья и ком. Г. К. Косиков. Москва, 1993. С. 5–40.
181. Свідзінський А. В. Самоорганізація і культура. Київ: Вид. ім. Олени Теліги, 1999. 288 с.
182. Сивакова Е. В., Назарова И. П. Психологизм художественного описания музыки // Историческая и социально-образовательная мысль, №7(5/2). 2015. С. 258–261.

183. Сигитов С. Габриель Форе: монография. Москва: Советский композитор, 1982. 280 с.
184. Сиров В. Типологические аспекты композиторского стиля. // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века: сб. статей. Ростов на Дону: РГПУ, 1994. С. 21–34.
185. Словарь иностранных музыкальных терминов. / сост.: Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А. Ленинград: Музыка, 1988. 136 с.
186. Словарь символов и знаков. / пер. с англ. Дж. Триссидер. Москва: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.
187. Советский энциклопедический словарь. / ред. А. М. Прохоров. Москва: Советская Энциклопедия, 1981. 1600 с.
188. Современная западная философия: Словарь. 2-е изд. / сост.: В. Малахов, В. Филатов. Москва: Политиздат, 1991. 544 с.
189. Сокол О. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
190. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Серия: Брошюры. Вопросы Эстетики. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
191. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. Москва: Музгиз, 1961. 133 с.
192. Сохор А. Н. Стил, метод, направление. Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. Ленинград, 1965. С. 3–15.
193. Стогний И. Поиск глубинных смыслов на основе интертекстуального анализа музыкальных произведений. Ученые записки РАМ им. Гнесиных, № 4 (11). Москва, 2014. С. 55–70.
194. Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002. 173 с.
195. Тодоров Ц. Теории символа. / пер. с фр. Б. Нарумова. Москва: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1999. 408 с.
196. Трубина Е. Нарратология: основы, проблемы, перспективы. Режим доступа: http://psylib.myword.ru/index.php?automodule=downloads&show_le=1596 (дата звернення: 23.09.2017).
197. Тугендхольд Я. О портрете // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Москва, 1987. С. 68–87.
199. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. Москва: Советский композитор, 1975. 463 с.
200. Уланова С. І. Музичне просвітництво ХІХ століття. (Франція). Монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 214 с.

201. Уланова С. І. Музичне просвітництво ХІХ століття (Австрія і Німеччина). Монографія. Київ: НАККККіМ, 2002. 252 с.
202. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины ХХ века: Очерки. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.
203. Филенко Г. Музыка Франции // История зарубежной музыки. Т.6 / под ред. В. Смирнова. Спб.: Композитор, 2001. С. 103–117.
204. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва: Прогресс, 1993. 324 с.
205. Флоренский П. Иконостас // Избранные труды по искусству. Москва, 1996. С.89–90.
206. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., Москва: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. 800 с.
207. Хайдеггер М. Исток художественного творения. Москва: Академический проект, 2008. 528 с.
208. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. Санкт-Петербург: Высшая религ.-философ. школа, 2001. 446 с.
209. Холопов Ю. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Москва: «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
210. Холопов. Ю. К. Дебюсси. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. Кюрегян. Москва: НИЦ Московская консерватория, 2012. С. 484–549.
211. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины ХХ века. Москва: Музыка, 1971. 304 с.
212. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. // Учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры, в 2-х ч. Спб.: Лань, 2000. 320 с.
213. Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи. // Музыкальная академия, № 4. Москва, 1992. С. 178–182.
214. Холопова В. Три стороны музыкального содержания. // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Москва, 2002. С. 55–76.
215. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Спб.: Лань, 2001. 496 с.
216. Хохлов Ю. И. О музыкальной программности. Москва: Музгиз, 1963. 146 с.
217. Хейзинга Й. Homo ludens: Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Спб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

218. Цукер А. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов // Искусство на рубежах веков. Материалы Международной научной конференции. Ростов-на-Дону: Изд-во «Гефест», 1999. С. 107–124.
219. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
220. Чекан Ю. Интонаційний образ світу. Київ, 2009. 226 с.
221. Черкашина М. Р. Опера XX століття: Нариси. Київ, 1981. 208 с.
222. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд-во ОДК им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
223. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
224. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века Текст.: монография. 2-е изд. Москва: Музыка, 1970. 576 с.
225. Шопенгауэр А. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. Москва: Республика, 1992. 184 с.
226. Шталько М. Автопортрет в поезії як форма самопізнання та самопрезентації: на матеріалі "Автопортрета" І. Жиленко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць . ВНЗ Ужгород. нац. ун-т ; відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород: Говерла, 2011. С. 324—327.
227. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. А. Шурбелева. СПб. : Академический проект, 2004. 384 с.
228. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Москва: Республика, 1998. 429 с.
229. Эрисман Ги. Французская песня / пер.: А. Гальперин, Т. Сикорская. Москва : Советский композитор, 1974. 152 с.
230. Эстетика. Словарь. Москва: Политиздат, 1989. 447 с.
231. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. Москва, 1993. С. 243–244.
232. Юткевич С. Контрапункт режиссера. Москва: Искусство, 1960. 448 с.
233. Юхимук Я. В. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Серія: Філологія. Літературознавство, 2015. Т. 259, Вип. 247. С. 155–160.

234. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века: в 2 т. Т. 1. Москва: Музыка, 1971. 360 с.
235. Adorno T. W. *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris: Gallimard, 1962, 222 p.
236. Barthes R *Introduction a l'analyse structurale des recits // Communications*. No 8, 1966. P. 1–27.
237. Barraqué Jean. *Debussy. «Solfège»*. Seuil, Paris 1962, 1994. 250 p.
238. Bernac P. *Francis Poulenc et ses mélodies*. Paris: Buchet-Chastel, 1978. 220 p.
239. Bernac Pierre, *Interpretation of French Song*. London, 1976. 279 p.
240. Bremond C. 'Le modèle constitutionnel' de A. J. Greimas // *Logique du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1973. P. 81–102.
241. Bruhn S. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. Available from: www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm
242. John Brown A *Dissertation of the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corriptions of Poetry and Music*. London, 1763. 246 c.
243. Caré Claude «Francis Poulenc et Poul Eluard: une seule musique sous les deux espèces» é *Guide de la mélodie et du lied / sous la direction de B. Francois-Sappey et Gilles Cantagrel*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1994. 920 p
244. Collin Florence. *Le Parallélisme de la musique et des arts plastiques dans les écrits de Francis Poulenc*, Thèse, Université de Paris IV, 2006, 1363 p.
245. Coste C. *Poulenc sous le regard des écrivains*. 295. P. 181–197.
246. Durand A. Sidonie Gabrielle Colette. *Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres qui sont résumées et commentées*. 99 p. Available from: www.comptoir litteraire.com
247. Ehman C. *From the banal to the surreal: Poulenc, Jacob, and "Le bal masquée"*. *Masters Abstracts International*. Montreal, 2005. 104 p.
248. Faucher A.-M. *La mélodie française contemporaine: transmission ou transgression?* Paris: L'Harmattan, 2010. 313 p.
249. Faure G. *Lettres intimes (1885—1924)*. Presentees par Ph. Faure-Fremiet. Paris, 1951. 244 p.
250. Fry L. (2007). "The Dawn is Behind Your Picture": *Musical Cubism and Surrealism in Francis Poulenc's Le Travail du Peintre*. 355 p. Available from: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1171910432&disposition=inline. [Accessed: 26th June 2016]

251. Gide A. *Traité du Narcisse. Théorie du Symbole // Entretiens politiques et littéraires*. Janvier 1891.
252. Goldberg R. L. *Performance Art: From Futurism to the Present* London: Thames and Hudson, 2001. 256 p.
253. Gombrich E. *Aby Warburg Zum Gedenken*. London: Phaidon, 2000. 252 p.
254. Gombrich E. *Art i illusion: A Study of the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press, 1977. 387 p.
255. Greimas A. J. *Littérature ethnique // Sémiotique et sciences sociales*. Paris: de Seuil, 1976. P. 189–216.
256. Greimas A.-J. *Les actans lesacteurs et le figures // Semiotique narrative et textuelle*. Librairie Larousse, 1973. P. 161-176.
257. Genett G. *Palimpsestes: La literature au second degré*. Paris: Gallimar, 1982. P. 267.
258. *Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 2*. Berlin: De Gruyter, 2017. 681 p.
259. Hell H. *Francis Poulenc musician français*, Paris. 1958. P 127.
260. Hembree Ryan (2008) *The Complete Graphic Designer*, translated from English. Moscow: Astrel, p. 192.
261. Ivry B. *Francis Poulenc 20th-Century Composers series*. London: Phaidon Limited, 1996, 240 p.
262. Lacombe Hervé. *Francis Poulenc Paris:Fayard*, 2013.1196 p.
263. Landormy P. *La musique français*. Paris: Gallimard, 1948. 299 p.
264. Langer K. S. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library, 1951. 34 p.
265. Littré Émile *Dictionnaire de la langue française (abrégé du Dictionnaire de Littré par A. Beaujean)*. Paris, Gallimard Hachette, 1959. 978 c.
266. Mellers W. F. *Oxford Studies of Composers*, 1995. 204 p.
267. Miller C. *Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le groupe des six: rencontres poético-musicales autour des mélodies et des chansons*. Wavre, 2003. 60 p.
268. Morice Ch. *La littérature de tout à l'heure*. Paris, 1889. 384 p.
269. Poulenc F. *Mes maîtres et mes amis*. Conferencia, 15 octobre 1935, 526 p.
270. Poulanc F. *Journal de me melodies*. Paris, 1993. 160 c.
271. Poulanc F. «Echo and Sopurce». *Selected Correspondense 1915-1963*. London: Gollancy, 1991. 448 c.

272. Poulanc F. Entretiens avec Claude Rostand, Paris: Julliard, 1954. 225 p.

273. Roussel A. Lettres et écrits / textes réunis, présentés et annotés par N. Labelle. (Harmoniques. Série Ecrits de musiciens). Paris: Flammarion, 1987. 361 p.

274. Roy Jean. Le Groupe des Six, Paris, Le Seuil, Collection «Solfèges», 1994, 223 p.

275. Rimbaud A. Rimbaud à Georges Izambard. Oeuvres complètes. Paris, 1972. P. 250.

276. Tiersot J. Histoire de la chanson populaire France. Paris, 1889. 152 p.

277. Vuillermoz É. Histoire de la musique / édition complétée par J. Lonchamp. Paris: le Livre de poche, Fayard, 1993. 623 p.

278. Weid J.-N. La musique du XXe siècle. Paris: Hachette, 1992. 719 p.

ПЕРЕКЛАДИ ВІРШІВ

«Le bestiaire ou Cortège d'Orphee», Guillaume Apollinaire (1919)

Переклад О. Москальця (2018)

1. Le dromadaire	Верблюди
Avec ses quatre dromadaires Don Pedro d'Alfaroubeira Courut le monde et l'admira. Il fit ce que je voudrais faire, Si j'avais quatre dromadaires.	У мандри взявши три верблюди Об'їздив Педро всі усюди Про мене б теж дізнались люди, Як би я мав аж три верблюди.
2. Le chèvre du Thibet	Тибетська коза
Les poils de sette chèvre et même Ceux d'or pour qui prit tant de peine Jason, ne velent rian au prix Des chèveux dont je suis épris.	Коза ця така золотава Неначе Ясонова слава, Мене ж полонило волосся, Що взяти дарма довелось.
3. La sauterelle	Коник
Voici la fine sauterelle La nourriture de Saint Jean Puisse mes vers être comme elle Le régal des meilleures gens.	Як жваво сарана стрибає, Проте це їжа для святих Мої ж бо комашині зграї Не зможуть подолати їх.
4. Le daulphin	Дельфін
Daulphins, vous jouez dans la mer Mais le flot est toujours amer Parfois ma joie éclate t'elle? La vie est encore cruelle.	Дельфіни морями пливуть І грають торуючи путь. Чи дасть гірка хвиля й мені Забути про біль хоч у сні?
5. L'écrevisse	Рак
Incertitude, O ! mes délices Vous et moi nous nous en allons Comme s'en vont les écrevisses, A reculons, a reculons.	Непевності радимо заки Вчиняємо нині й повсякчас, Як відступають мудрі раки: задкуймо враз, задкуймо враз!
6. Carpes	Короп
Dans vos viviers dans vos étangs Carpes que vous vivez longtemps! Est ce que la mort vous oublie. Poissons de la mélancolie.	Минають сажалки віків Обачні коропи ставків Чи вас забула смерть сама, Чи риб сумніших вже нема?

Переклад О. Москальця (2018)

<p>«Le Portrait» <i>Sidonie Gabrielle Colette</i></p>	<p>«Портрет» Сідоні Габріель Колетт, 1938.</p>
<p>Belle, méchante, menteuse, injuste, plus chargeante que le vent d'avrill tu pleures de joie, tu ris de colère, tu m'aimes quand je te fais mal, tu te moques de moi quand je suis bon. Tu m'as à peine dit merci lorsque je t'ai donné le beau collier, mais tu as rougi de plaisir, comme une petite fille, le jour où je t'ai fait cadeau de ce mouchoir et tous disent de toi: «C'est à n'y rien comprendre!» Mais je t'ai, un soir, volé ce mouchoir que tu venais de presser sur ta bouche fardée. Et, avant que tu ne me l'aies enlevé d'un coup de griffe, j'ai eu le temps de voir que ta bouche venait d'y peindre, rouge, naïf dessiné à ravir, simple et pur, le portrait même de ton cœur.</p>	<p>Злісно, чарівно, брехливо безжально, бурхливіше за квітневий вітер, ти радо плачеш, регочеш від гніву, ти любиш коли завдаю біль, і глумишся, коли мені приємно. Ти майже не дякуєш як дарую ладне кільце, та зашарієшся від млості, немов дівчисько, коли я дарую носовичок, всі кажуть про тебе: «Зрозуміти це важко!» Але я, колись вкраду цей легкий носовичок, що його до вуст притискала. І, перш ніж ти вихопиш його у мене раптом когось, стане часу побачити простий і чистий, радісно-наївний, пурпур смужки вуст, наче портрет твого серця.</p>

Переклад М. Ясонова

«Rosemonde» Guillaume Apollinaire	«Розамунда» Гійом Аполлінер
<p>La maison où entra la dame Que j'avais suivie pendant deux Bonnes heures à Amsterdam Mes doigts jetèrent des baisers</p> <p>Mais le canal était désert Le quai aussi et nul ne vit Comment mes baisers retrouvèrent Celle à qui j'ai donné ma vie Un jour pendant plus de deux heures</p> <p>Je la surnommai Rosemonde Voulant pouvoir me rappeler Sa bouche fleurie en Hollande Puis lentement je m'en allai Pour quêter la Rose du Monde</p> <p>Guillaume Apollinaire, <i>Alcools</i> (1913)</p>	<p>Я долго ждал у двери за которой скрылась эта дама Я шел за нею два часа по набережным Амстердама И поцелуи слал вослед</p> <p>Но был безлюден белый свет И пусть канал и не видал Никто как эти поцелуи Летели к той за кем с тоской Я шел их тщетно посылая</p> <p>Я Розамундой называл Ту что цвела голландской розой Запоминал как был он ал Цвет губ ее и шел за грезой И Розу Мира я искал «Алкоголі» (1913)</p>

Переклад О. Москальця (2017)

«Le Travail du Peintre» «Робота художника», 1957

I. Pablo Picasso	I. Пабло Пікассо
<p>Entoure ce citron de blanc d'œuf informe Enrobe ce blanc d'œuf d'un azur souple et fin La ligne droite et noire a beau venir de toi L'aube est derrière ton tableau Et les murs innombrables croulent Derrière ton tableau et toi l'œil fixe Comme un aveugle comme un fou Tu dresses une haute épée dans le vide Une main pourquoi pas une seconde main Et pourquoi pas la bouche nue comme une plume Pourquoi pas un sourire et pourquoi pas des larmes Tout au bord de la toile où jouent les petits clous Voici le jour d'autrui laisse aux ombres leur chance</p>	<p>Оточи цей лимон безформним білком Оповий цей білок гнучкою й тонкою блакиттю Дарма від тебе тягнеться пряма чорна лінія За твоїм полотном – світанок І незлічені стіни пропадають За твоїм полотном твій погляд нерухомий Наче сліпий чи божевільний встромляєш довгу шпагу в порожнечу Рука чом би не друга рука І чом би не вуста голі наче перо Чом би не посмішка і чом би не сльози На кінчику полотна де виблискують цвяшки Ось іще один день надає владу тіням І зрікається єдиним рухом повік.</p>

II. Marc Chagal	II. Марк Шагал
<p>Ane ou vache coq ou cheval Jusqu'à la peau d'un violon Homme chanteur un seul oiseau Danseur agile avec sa femme</p> <p>Couple trempé dans son printemps</p> <p>L'or de l'herbe le plomb du ciel Séparés par les flammes bleues De la santé de la rosée Le sang s'irise le cœur tinte</p> <p>Un couple le premier reflet</p> <p>Et dans un souterrain de neige La vigne opulente dessine Un visage aux lèvres de lune Qui n'a jamais dormi la nuit</p>	<p>Віслик чи корова півень чи кінь Сягають сутності скрипки Співець єдиний птах Спритний танцівник з жінкою</p> <p>Пара занурена в свою весну</p> <p>Золото трав свинець небес Розділені синім полум'ям Здоров'я й роси Кров забарвлює брязкіт серця</p> <p>Подружжя відображає</p> <p>І в сніговому підземеллі Пишна лоза малює Місячне обличчя зі щоками А місяць не спить уночі</p>
III. Georges Braque	III. Жорж Брак
<p>Un oiseau s'envole, Il rejette les nues comme un voile inutile, Il n'a jamais craint la lumière, Enfermé dans son vol Il n'a jamais eu d'ombre.</p> <p>Coquilles des moissons brisées par le soleil. Toutes les feuilles dans le bois disent oui, Elles ne savent dire que oui, Toute question, toute réponse Et la rosée coule au fond de ce oui.</p> <p>Un homme aux yeux légers décrit le ciel d'amour. Il en rassemble les merveilles Comme des feuilles dans un bois, Comme des oiseaux dans leurs ailes Et des hommes dans le sommeil. 1924 année, Capital de la douleur</p>	<p>Птах відлітає, Йому шкода хмарок, як даремної завіси, Він ніколи не боявся світла Полонений своїм летом Він ніколи не мав тіні.</p> <p>Лушпиння врожаїв уражене сонцем, Все листя в лісі каже «так», Воно вміє лише погоджуватися, Все запитання, вся відповідь І роса ллється в глибину цього «так».</p> <p>Чоловік з ясними очима описує небо кохання. Він збирає там дива Як-от листя в лісах Чи окрилених птахів Чи людей у сні. 1924 рік «Столиця болю»</p>

IV. Juan Gris	IV. Хуан Грис
<p>Soleil de proie prisonnier de ma tête, Enlève la colline, enlève la forêt. Le ciel est plus beau que jamais.</p> <p>Les libellules des raisins Lui donnent des formes précises Que je dissipe d'un geste.</p> <p>Nuages du premier jour, Nuages insensibles et que rien n'autorise, Leurs graines brûlent Dans les feux de paille de mes regards.</p> <p>A la fin, pour se couvrir d'une aube Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.</p> <p>1925 année, Capital de la douleur</p>	<p>Забудь сьогодні в'язню серця мого, Покажи нам пагорби й ліс, Небо є кращим ніж будь-коли.</p> <p>Бабки на всіх кущах Надають ім точних форм Що я їх руйную жестом.</p> <p>Хмари першого дня, З їхньою безчуйністю і вседозволеністю Палахкотять їхні зерна У солом'яних вогнях моїх поглядів.</p> <p>Аби врешті вкритися світанком Добре, якби небо було б чистішим за ніч.</p> <p>1925 рік, «Столиця болю»</p>
V. Paul Klee	V. Пауль Клее
<p>Sur la pente fatale, le voyageur profite De la faveur du jour, verglas et sans cailloux, Et les yeux bleus d'amour, découvre sa saison Qui porte à tous les doigts de grands astres en bague.</p> <p>Sur la plage la mer a laissé ses oreilles Et le sable creusé la place d'un beau crime. Le supplice est plus dur aux bourreaux qu'au victimes, Les couteaux sont des signes et les balles des larmes.</p>	<p>На страшному схилі, мандрівник щоденно радіє Дарункам й ожеледі без щебеню І блакитним очам любові, винаходячи Час який несе звідусіль заручені світила.</p> <p>На морському пляжі слух відпочивав І пісок всюди вкрив цього злочину місце. Мука гірша катам ніж жертвам їхнім, Ножі породжують келих сліз.</p>

VI. Joan Miró	VI. Жоан Міро
<p>Soleil de proie prisonnier de ma tête, Enlève la colline, enlève la forêt. Le ciel est plus beau que jamais.</p> <p>Les libellules des raisins Lui donnent des formes précises Que je dissipe d'un geste.</p> <p>Nuages du premier jour, Nuages insensibles et que rien n'autorise, Leurs graines brûlent Dans les feux de paille de mes regards.</p> <p>A la fin, pour se couvrir d'une aube Il faudra que le ciel soit aussi pur que la nuit.</p> <p>1925 année, Capital de la douleur</p>	<p>Забудь сьогодні в'язню серця мого, Покажи нам пагорби й ліс. Небо є кращим ніж будь-коли.</p> <p>Бабки на всіх кущах Надають ім точних форм Що я їх руйную жестом.</p> <p>Хмари першого дня, З їхньою безчуйністю і вседозволеністю, Палахкотять їхні зерна У солом'яних вогнях моїх поглядів.</p> <p>Аби врешті вкритися світанком Добре, якби небо було б чистішим за ніч.</p> <p>1925 рік, «Столиця болю»</p>
VII. Jacques Villon	VII. Жак Війон
<p>Irrémédiable vie Vie à toujours chérir</p> <p>En dépit des fléaux Et des morales basses En dépit des étoiles fausses Et des cendres envahissantes</p> <p>En dépit des fièvres grinçantes Des crimes à hauteur du ventre Des seins taris des fronts idiots En dépit des soleils mortels En dépit des dieux morts En dépit des mensonges L'aube l'horizon l'eau L'oiseau l'homme l'amour</p> <p>L'homme léger et bon Adoucissant la terre Éclaircissant les bois Illuminant la pierre Et la rose nocturne Et le sang de la foule.</p>	<p>Невиліковне життя Яке маємо любити</p> <p>Всупереч пошестям і бездушній сваволі Всупереч фальшивим зіркам і навалам попелу</p> <p>Всупереч висназі лихоманок Злочинам зав більшим з черево Висохлим грудям вузькочолості Всупереч смертним сонцям Всупереч мертвим богам Всупереч брехні Світанок горизонт вода Птах людина любов</p> <p>Проста й добра людина Пестячи землю Осяваючи ліси Освітлює і камінь І троянду вночі І кров натовпу.</p>

Наукове видання

Ірина Леонідівна Вежневець

Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка

Монографія

Редактор Катерина Тишкевич

Художнє оформлення обкладинки К. Тишкевич

Підп. до друку 20.01.2021. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Обл.-вид. арк.10,02. Умов. друк. арк. 11,16.
Зам. 74. Тираж 300.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.