

УДК 78.071.2:782

Поликарпова Н. В.

Харьковский национальный университет  
искусств им. И.П. Котляревского

## СТРАТЕГИИ ВОКАЛЬНО- СЦЕНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ МОНООБРАЗА НА ПРИМЕРЕ МОНООПЕРЫ Ф. ПУЛЕНКА «ГОЛОС ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ»

*Поликарпова Н. В. Стратегии вокально-сценического решения монообраза на примере монооперы Ф. Пуленка «Голос человеческий». В статье рассматриваются стратегии вокально-сценического решения монообраза в моноопере Ф. Пуленка на примере исполнительских версий Д. Дюваль, Н. Юрневой, Г. Вишневецкой. Выявляется специфика образа Героини в создании исполнительского образа, приобретая особую актуальность в условиях различных национальных культур, что в свою очередь, находит отражение в вокально-сценической интерпретации монообраза. Определяется мера выявления полиперсонажных моментов в моноопере, что проявляется во внутренней диалогичности. Полиперсонажность обуславливает качественные характеристики интонирования, определяемого тем собеседником, что находится на другом конце провода, а также контрастностью разделов. Рассматривается фактор времени в создании исполнительского решения монообраза. Подымается вопрос о разных типах интонирования, связанных с французской и русской фонетикой, особенностями и местоположением ударения, что оказывает непосредственное влияние на вокальную интонацию и динамику интонационного развертывания.*

**Ключевые слова:** монообраз, моноопера, вокально-сценическая интерпретация, диалогичность, полиперсонажность, драматургия, интонация, время-пространство.

*Поликарпова Н. В. Стратегії вокально-сценічного рішення монообразу на прикладі моноопери Ф. Пуленка «Голос человеческий». У статті розглядаються стратегії вокально-сценічного рішення монообразу в моноопері Ф. Пуленка на прикладі виконавських версій Д. Дюваль, Н. Юрневої, Г. Вишневської. Виявляється специфіка у створенні виконавського образу героїні, яка набуває особливої актуальності в умовах різних національних культур, що у свою чергу, знаходить відображення в вокально-сценічній інтерпретації монообразу. Визначається міра виявлення поліперсонажних моментів в моноопері, що проявляється у внутрішній діалогічності. Поліперсонажність обумовлює якіс-*

*ні характеристики інтонування, що визначається тим співрозмовником, що знаходиться на іншому кінці дроту, а також контрастністю розділів. Розглядається фактор часу у створенні виконавської рішення монообразу. Піднімається питання про різні типи інтонування, пов'язані з французькою та російською фонетикою, особливостями і місцем розташування наголосів, що безпосередньо впливають на вокальну інтонацію і динаміку інтонаційного розгортання.*

**Ключові слова:** монообраз, моноопера, вокально-сценічна інтерпретація, діалогічність, поліперсональність, драматургія, інтонація, час-простір.

*Polykarpova N. The strategies of the vocal and stage solution of the mono-image by example of the mono-opera by F. Pulenk "The Human Voice". Within the frames of the mono-opera genre the artistic image is concentrated upon the main heroine's personality. Consequently, the determinative factor for its formation is a complex of the personal qualifications in their dynamic development which are performed under the influence of different circumstances defined by the story plot. In other words, the creation of the artistic image of the personage includes the revelation of the peculiarities of his personality (behavior model, emotional and psychological side etc.) by means of the complex analysis of the text. In the article the strategies of the vocal and stage solution of the mono-image in the mono-opera by F. Pulenk have been considered by example of the performance versions by D. Duval, N. Yureneva, and G. Vishnevskaya. The peculiarity of the Heroine image in the creation of the performance image has been found out, it is acquiring a special urgency within the frames of different national cultures, which in turn finds the reflection in the vocal and stage interpretation of the mono-image (it stipulates the measure of the manifestation and the gradation of self-sacrifice and love). The measure for finding poly-personage moments (the degree of the character manifestation of additional personages which exist invisibly on the stage) of the mono-opera has been defined, and it is revealed in the inner dialogism. The poly-personage factor stipulates qualitative characteristics of the intoning defined by the interlocutor who is on the other side of the connection line and by the contrast of the parts as well. The poly-personage factor finds its reflection in the system of expressive movements and theatre set design as well. The poly-personage manifestation induces delicate gradations of the facial and pantomime expressions depending on different types of the dialogue and is stipulated by the image of the interlocutor and the personal attitude of the Heroine to him/her. In a pure stage solution their "material" manifestation is possible as well as their separation into an independent dramaturgic and stage plan of the things "on the other side of the connection line". A time factor has an important role in creating the performance solution of the mono-image. Here the determinative factor is the chosen time vector — the present, the past, or the future, for which the corresponding performance expressive means are found. Along with this there are some possible accentuations leading to one of the vector's domination, which is immediately reflected in the intonation type, image dramaturgy and its stage solution. The idea of time multiplicity and time "penetrability" given in the*

author's concept stipulates changeability and the inner contrast of the performance solution. The intonation as the inner expressive movement defines the system of the outer actions. Here it is corrected by different parameters of the vocal intonation — both separately and in total. In separate cases the leading role is taken up by the "speech" or, on the contrary, vocal component. It raises the question on different types of intoning connected with French and Russian phonetics, peculiarities and the place of the word stress, which has a direct influence on the vocal intonation and dynamics of the intonation development.

The existing performance versions give a number of the stage solutions in which in a different measure the stated peculiarities are reflected. Conditionally they can be divided for "academic" type of the works provided by the author, and the more independent ones based on the meaningful reading of the text. We are considering the two premiers: in the original language and in the translation into the Russian language. The comparison of the performance versions of the two outstanding female-singers D. Duval and N. Yureneva who performed opera and concert-chamber repertoire allows to find out the specific features of the author's reading of the composer's text. Both the singers take from the image provided by the composer in the text, similarity in the manifestations of the woman's psychic, thinking and logics; along with this they create different concepts defined by the individual character, mentality and the environment. In D. Duval's concept there is a moment of a bigger objectivity, and the fixation of the present through which "the fall" into the past so important for the Heroine happens, and the future — still not defined but open and real. The similar pendulum provides for the presence of the contrasts; the performance acquires sharp changes of mood and intonations while following the authors text precisely (all the durations are there and the phrases are sung till the end). In the version by N. Yureneva the appeal to the past comes first, the Heroine goes back from the real time and it defines the limit of emotionality, drama, and breakdown.

The key idea of the work (all-consuming love which forgives betrayal and lies) is interpreted by the singers differently. Both the singers feel the opera very delicately. Here D. Duval's interpretation shows her Heroine's inner world in relief. This way the objective parameters of the interpretation come through — the Heroine's inner world presentation, and not that of her role performer. In D. Duval's interpretation the main thing is the performance simplicity, lyric and deep emotionality, here there is no slight accident, everything is thought through. And the Woman herself in the singer's concept has inner objectiveness in finding the strength to go into the background in some way. In the emotional sphere there is a hidden pain but there is no intonation of offence and reproach.

In N. Yureneva's concept the approach is quite the opposite. In contrast to the objective image of the Woman presented in F. Pulevko and J. Cocteau's text, the singer's version presents the shift to the side of subjectivity. The foreground belongs to the Heroine's feelings: calamity of feelings, destruction of hope for the future which calls for the hidden anger and offence in the intonations which are very obvious in the culminations. The "shift" of the Heroine's image can be explained by the specific approach to the role defined by the projec-

tion of her own experience in feelings and emotions on the image.

The considered variants don't suppose any additional outer means for finding out the meaning provided by the composer. The stated aspects of dramaturgy — poly-personage factor; transformation of time and space — in the singers' vocal and stage interpretations are defined by the musical means.

**Keywords:** mono-image, mono-opera, vocal and stage interpretation, dialogism, poly-personage, dramaturgy, intonation, time and space.

### Постановка проблеми. Актуальность.

Проблема вокально-сценического воплощения сочинений оперного жанра существует столько же, сколько и сам музыкальный театр. Синтетическая природа последнего ставит перед исполнителем определенные задачи, которые корректируются внутренними изменениями жанровой системы, обусловленными спецификой мировоззрения, эстетическими и морально-нравственными принципами, социально-культурной ситуацией той или иной эпохи. В рамках жанра монооперы художественный образ концентрируется в личности главного героя (героини).

**Объект исследования:** моноопера Ф. Пуленка «Голос человеческий». **Предмет исследования:** вокально-сценические интерпретации на примере исполнительских решений Д. Дюваль и Н. Юреновой.

**Цель исследования:** выявить закономерности формирования художественного образа персонажа, которые станут определяющими в создании исполнительской версии.

**Изложение основного материала исследования.** Заложенные в драматургии монооперы особенности определяют направление исполнительских решений: в плане трактовки образа, с точки зрения выявления элементов полиперсонажности либо их нивелирования, подчеркивания того или иного фактора времени (настоящее, прошлое, будущее), его целостности либо изменчивости, внешних и внутренних выразительных движений.

Так, специфика трактовки образа Героини в создании исполнительской версии обуславливает меру проявленности и градации жертвенности, любви. Данный аспект приобретает особую актуальность в условиях различных национальных культур, когда исполнителями монооперы Ф. Пуленка оказываются певцы не французы. Здесь традиции, духовно-нравственные основания собственной культуры вносят свои коррективы в композиторское видение образа, что находит отражение и в вокально-сценической интерпретации (с преобладанием драматизма или даже трагизма, либо отстраненности).

Мера концептуального выявления полиперсонажных моментов определяет степень персонажной проявленности дополнительных действующих лиц в вокально-сценической интерпретации образа Героини монооперы. И в первую очередь — ту или иную степень внутренней диалогичности, которая

находить отражение и в вокальном, и в сценическом планах. В вокальном — полиперсонажность обуславливает качественные характеристики интонирования, определяемого тем собеседником, который находится на другом конце провода (возлюбленный, телефонистка, Жозеф, параллельный абонент), а также контрастность соответствующих разделов в их горизонтальном сопряжении (смена диалогов)<sup>1</sup>. Сценический план неотделим от вокального. Полиперсонажность здесь находит отражение в системе выразительных движений, а также в сценографии. Специфика первой диктуется особенностями вокального интонирования, второй — драматургия решения роли. Полиперсонажная проявленность порождает тонкие градации мимики, пантомимики в зависимости от различных видов диалога и обуславливается образом собеседника, личностным отношением Героини к нему. В чисто сценическом решении возможна их «материальная» проявленность, выделение в самостоятельный драматургический и сценографический план того, что находится «по ту сторону провода».

Фактор времени также играет важную роль в создании исполнительского решения образа. Здесь определяющим становится избранный вектор времени — настоящее, прошлое, будущее, для которого находятся адекватные исполнительские выразительные средства. При этом возможны акцентировки, приводящие к доминированию одного из векторов, что сразу же находит отражение в типе интонации, образной драматургии и ее сценическом решении. Так, фиксация настоящего определяет больший драматизм в образной трактовке; наоборот, уход в прошлое обуславливает некоторую эфемерность, даже отстраненность. В авторской концепции монооперы параметр будущего проявлен незначительно и неразрывно связан с настоящим, следовательно, его акцентуация влияет на качественные характеристики настоящего.

Другим аспектом становится стабильность (однородность) или изменчивость времени. Заложенная в авторской концепции идея множественности времени, его «проницаемости» обуславливает переменчивость, внутреннюю контрастность исполнительского решения. Уход от нее соответственно приводит к большей одноплановости.

Интонация как *внутреннее* выразительное движение определяет систему *внешних* действий. Здесь свои коррективы вносят различные параметры вокальной интонации — и по отдельности, и в совокупности. Так, в отдельных случаях ведущей становится «речевая» (или, наоборот, вокальная) составляющая; ключ к сценическому действию

<sup>1</sup> В построении исполнительской концепции монообраза Героини возможен вариант минимальной выраженности полиперсонажного элемента, концентрации внимания Героини на собственных переживаниях и ощущениях. В этом случае интонационная характеристика «выравнивается», становится более единообразной, менее контрастной (темб, микроинтонирование, качество декламации).

может дать тесситурно-эмоциональная диаграмма, обуславливая идентичность внешнего выражения внутреннему чувству.

Антология существующих исполнительских версий, по сути дела, дает ряд сценических решений, в которых в различной мере отражаются указанные особенности. Их условно можно разделить на «академические», — предусмотренные автором типы сочинения — и более свободные, основанные на смысловом прочтении текста<sup>2</sup>. Обратимся к некоторым из них, начав с академических и сравнивая две премьеры: на языке оригинала и в переводе на русский язык. Как известно, премьера монооперы «Человеческий голос» Ф. Пуленка состоялась в Париже 8 февраля 1959 г., в театре *Opéra-Comique* с Дениз Дюваль в главной роли, под управлением дирижера Ж. Претра<sup>3</sup>.

Первое исполнение монооперы в СССР прошло в концертном варианте в 1965 г. под управлением Г. Рождественского; это была постановка на русском языке в переводе Н. Рождественской. Исполнительницей партии Героини стала Надежда Юренева<sup>4</sup>.

Сравнение исполнительских версий Д. Дюваль и Н. Юреновой — двух великолепных певиц, в исполнении которых звучал оперный и концертно-камерный репертуар, позволяет выявить специфику авторского прочтения композиторского текста. Обе певицы исходят из заданного композитором в тек-

<sup>2</sup> Толчком к сценической интерпретации служат те рекомендации и описания места действия, которые дает композитор в предисловии к клавиру: «После поднятия занавеса взором слушателей представляется уединенное жилище Женщины — точнее, на сцене лишь часть комнаты, довольно темной, с голубоватым освещением. Слева незастланная постель, справа полуоткрытая дверь в ванную, очень светлую и сильно освещенную. Перед будкой суфлера — низкий стул и маленький стол с яркой лампой и телефоном. На полу перед кроватью лежит Женщина в длинной ночной рубашке, неподвижная, словно мертвая. Тишина. Вот Женщина приподнимается, изменяет позу и снова остается неподвижной. Наконец, она решается, встает и берет с кровати мантию, направляясь к двери. Резко зазвонил телефон. Она бросается к нему, пальто мешает, она откидывает его ногой и хватается трубку. С этой минуты Женщина разговаривает стоя, сидя, спиной, в фас и профиль, забирается с ногами в кресло, с опущенной головой, опираясь на кресло, шагая по комнате с волочащимся шнуром, пока, наконец, не падает как подкошенная на кровать. Тогда голова ее опускается, трубка падает вниз» [6:179].

<sup>3</sup> По единодушному замечанию критиков, Д. Дюваль была музой композитора; на ее мастерство рассчитывал композитор, создавая свои оперные шедевры («Диалоги кармелиток», «Голос человеческий», «Дама из Монте-Карло»). Ф. Пуленк восхищался способностью певицы чувствовать произведения и с легкостью их передавать: «Ее игра есть игра актрисы, равно требовательной сколь к музыке, столь и к пению» [6:180], тем самым обозначив важность обеих составляющих — как вокальной, так и сценической.

<sup>4</sup> В газете «Советская культура» от 20 марта 1965 г. сообщалось об этом событии: «Под управлением Геннадия Рождественского Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и телевидения играл с подлинным увлечением, и это вместе с талантливым исполнением роли Женщины молодой артисткой Ленинградской филармонии Надеждой Юреновой определило успех оперы» [цит. по: 1:142].

сте образа, общности проявлений женской психики, мышления, логики; при этом ими создаются различные концепции, определяемые индивидуальным характером, менталитетом, средой окружения. Дениз Дюваль и Надежда Юренева — представительницы разных вокальных школ и национальных стилей: французской и русской, что обуславливает ряд отличий, прежде всего в принципах интонирования, определяемых традициями вокальных школ. Отличительной чертой французской певческой школы является опора на декламационные элементы, происходящие от распевной декламации актеров французской классицистской трагедии и народной песенности; русская вокальная школа ведет начало от исполнения народных песен и отличается большей распевностью, протяженностью. Принципиальную роль здесь играет отношение к слову в его соединении с мелодикой: во французской вокальной школе к проговоренному слову «ищется» интонация, тогда как в русской традиции к мелодике «подстраиваются» слова (что иногда приводит к несовпадениям ударения и смыслового или ритмического акцента).

Другой план различий создается разными типами интонирования, определяемых особенностями французской и русской фонетики (учитывая, что одна из исполнительских версий звучит в оригинале на французском языке, другая — в переводе на русском). Как указывает Т. Мадышева, «во французском языке длительность гласных играет содержательно-отличительную функцию. В русском языке длинноты не выполняют функцию распознавания содержания, они только применяются как эмоциональная и стилистическая характеристика» [5:23]. Здесь возникает проблема адекватности перевода (передача смысла, специфики языка, интонационной палитры), и задание переводчика — «не только точно передать смысловое и эмоциональное содержание текста, но и, что значительно важнее, — сохранить интонационную палитру произведения, которая включает манеру языка, темп, эмоциональную и стилистическую окраску (выделено нами — Н. П.)» [5:109]. В этом смысле работа с переводным текстом накладывает свой отпечаток на качество интонации. В «Человеческом голосе» Ф. Пуленка переводчику Н. Рождественской удалось воссоздать именно ходы французского оригинала средствами русского языка, что максимально сгладило возможные различия. Вместе с тем, произнесение французского и русского текстов разнится, что накладывает отпечаток и на вокальную интонацию. Интонация французского языка окрашивает мелодику в более светлые, в некоторых случаях, в элегантно-игривые тона, придавая им тот неповторимый шарм, на который указывают исследователи французской музыки XX века<sup>5</sup>. Интонация в русском языке характери-

зуется большей «закрытостью», «собранностью», «направленностью во внутрь», что накладывает более густой колорит и, как следствие, придает больший драматизм музыке. В качестве иллюстрации данного тезиса приведем пример исполнения фразы из второго телефонного разговора (ц. 64) «*Родной / Chéri*». При том, что переводчицей идеально подобран русский эквивалент, который отвечает времени звучания гласной, ее вокальной гибкости, само фонетическое «наполнение» значительно отличается. Так, французский вариант слова включает звуки *é, i* — достаточно открытые и ясные, мягкость и флер которых подчеркивают согласные — «скользящая» *ch* и распевное, раскатистое *r*. Русский вариант в этом смысле гораздо более сдержан: из двух представленных гласных *o* первая немного редуцируется, приближаясь к *a*, но сохраняет свою глубину, насыщенность, «затемненность». Согласные (*p*, сочетание *dn*) также более четкие и в сравнении с французским языком звучат резче.

Отметим еще один важный момент интонирования, связанный с особенностями и местоположением ударения. Как пишет В. Жаркова, «специфика французской версификации обусловлена тем, что во французском поэтическом языке нет “словесного ударения”, а только “фразовое” или, точнее, “ритмическое” ударение, выделяющее не слово (как, например, в русском языке), а группу слов, выражающую единое целое» [4:199]. Отличается и само качество ударения: во французском языке, в отличие от русского (а также немецкого или английского) различение ударных и неударных слогов в процессе произнесения микшированное, оно погружено в единый сквозной поток речи. Поэтому, как подчеркивает В. Жаркова, «для дифференциации элементов французского поэтического текста (представленных не только слогами, но и неделимыми синтаксическими выражениями) и для выявления уровней их эквивалентности (необходимого для ощущения закономерностей организации целого) требуются дополнительные усилия» [там же]. Данные особенности влияют на динамику интонационного развертывания, распределение внутренней «энергии» мелодии.

Выявленные отличия речевой интонации оказывают непосредственное влияние и на вокальную интонацию.

В концепции Д. Дюваль присутствует момент большей объективности, фиксация настоящего, через которое происходит «выпадение» в прошлое, столь значимое для Героини, и будущее, еще не определенное, но открытое и реальное. Подобный маятник обуславливает наличие контрастов; испол-

---

бочный выбор, корректирующий правила отношения человека с миром, открывая возможность экзистенциального эксперимента по законам красоты. Поэтому творчество французских композиторов, в первую очередь рубежа XIX–XX веков, сопротивляющееся четким дефинициям и окруженное туманным ореолом слов, далеких от норм научной лексики — таких, как шарм, изысканность, рафинированность, очарование и пр.» [3:152].

<sup>5</sup> Интересной видится мысль В. Жарковой: «Элегантность и есть способность быть истинно разнообразным; способность ощущать соответствия между вещами и явлениями этого мира, избегая всего тривиального и привычного. Таким образом, понятие элегантности фиксирует безоши-

нению присущи резкие смены настроений и интонаций при точном следовании авторскому тексту (все длительности выдержаны, фразы допеты). В версии Н. Юреновой на первый план выходит обращенность к прошлому, Героиня постоянно уходит в него из реального времени, что определяет предельную эмоциональность, драматизм, надрыв в исполнении.

Ключевая идея сочинения (всепоглощающая любовь, которая прощает измену и ложь) трактуется исполнительницами по-разному. Обе певицы очень тонко чувствуют произведение. При этом в интерпретации Д. Дюваль рельефно выявлен внутренний мир ее Героини. Таким образом, проявляются объективные параметры интерпретации — подача внутреннего мира героини, а не артистки, исполняющей ее роль. Представляется уместным вспомнить высказывание Д. Дидро: «Объять все содержание большой роли, распределить в ней свет и тени, приятное и слабое, показать себя одинаково хорошо в моменты покоя и в моменты возбуждения, быть разнообразным в подробностях, гармоничным и единым в целом, выработать для себя строгую систему декламации и всюду выдерживать ее так, чтобы спасти ею даже все авторские причуды, — все это создается только холодной головой, глубиной суждения, изысканностью вкуса, долгим опытом и редко встречающейся стойкостью памяти (здесь и далее выделено нами — Н. П.)» [2:116]. И далее: «Тот, кто играет обдуманно, изучая природу человека, подражая, включая воображение, память, — такой актер или певец будет всегда одинаков на всех своих выступлениях» [2:133]. В интерпретации Д. Дюваль главное — простота исполнения, лирическая и глубокая эмоциональность, здесь нет ни тени случайности, все продумано до мелочей. И сама Женщина в концепции певицы внутренне объективна, находя в себе силы как бы отойти на второй план. Отсюда в эмоциональном плане присутствует затаенная боль, но при этом отсутствуют интонации обиды и упрека; можно констатировать интонации просьбы и прощения, обращенные к любимому (она просит прощения у любимого за то, что беспокоит его). Иными словами, наблюдается двойной фокус объективности.

В концепции Н. Юреновой подход совершенно обратный. В отличие от объективного образа Женщины, представленного в тексте Ф. Пуленка — Ж. Кокто, в версии исполнительницы происходит смещение в сторону субъективности. На первый план выходят переживания героини: катастрофа чувств, крушение надежд на будущее, что вызывает затаенный гнев и обиду в интонациях, которые особенно явно обнаруживают себя в кульминациях. «Смещение» образа героини можно объяснить спецификой подхода к роли, определяемой проекцией собственного опыта чувств и переживаний на образ. Этим обусловлены и те вольности в обращении с текстом, которые позволяет себе певица: так,

меняются местами фразы (ц. 68), происходит переход от пения к умоляющему шепоту (ц. 97), очень большие паузы, не до конца выдержанные длительности. При этом ни в коей мере не нарушается общая форма и замысел произведения — в контексте заявленной трактовки все изменения оказываются логичными и закономерными.

Отметим различие в отношении к собеседнику. Героиня Д. Дюваль не знает, как будет жить дальше, но всеми силами старается убедить возлюбленного, что все будет хорошо, направить его мысли к будущему. Присутствие Героя здесь достаточно сильно проявлено. Героиня Н. Юреновой более драматична, больше пребывает в прошлом, хотя присутствуют моменты осознания реальности. В целом складывается впечатление, что она временами говорит как будто сама с собой, а Героя как будто и нет. Иными словами, момент полиперсонажности, заложенный в авторском тексте Ф. Пуленка, в концепции Д. Дюваль гораздо более ярко выявляется, тогда, как у Н. Юреновой фактически нивелируется. У обеих певиц очень хорошо заметна чуткость к слову и психологической ситуации. Так, у Д. Дюваль можно отметить тонкую нюансировку, гибкость переходов: тембровых, эмоциональных, темповых в соответствии с каждым моментом телефонного разговора. У Н. Юреновой в речитативных моментах без оркестра вокальная интонация явно приближена к разговорной речи, смело используются тембральные краски от просветленной до мрачно напряженной, очень широкая эмоциональная палитра — от затаенности и мечтательности до бурной эмоциональности, которая на высоких кульминационных звуках превращается в крик души.

Рассмотренные трактовки не предполагают никаких дополнительных внешних средств для выявления смысла, заложенного композитором. Обозначенные аспекты драматургии — полиперсонажность, трансформация времени-пространства — в вокально-сценических интерпретациях певиц выявляются музыкальными средствами.

Еще один пример академического подхода к вокально-сценической интерпретации монооперы Ф. Пуленка «Человеческий голос» представлен в исполнении Галины Вишневской. Данный спектакль — сценическая премьера, которая состоялась в Москве, Большом театре, 28 июня 1965 г.

В исполнительской версии Г. Вишневской можно усмотреть черты преемственности (русская школа) с концепцией Н. Юреновой. Ей присущи эмоциональность, субъективность, фиксация на себе; как следствие, возникает впечатление отсутствия Героя, нивелируется полиперсональность. Вместе с тем формируется иной тип ощущения себя в заданной ситуации. Если у Н. Юреновой Героиня живет в прошлом и прошлом, то у Г. Вишневской она находится целиком в настоящем. С темпераментом русской женщины певица воплощает образ покинутой Героини — страдающей, но не

сломленной, не раздавленной. Все время ощущается внутренняя сила исполнительницы, которой она наделяет и свой персонаж. Эта внутренняя сила, воля, по сути, вытесняет собеседника из образного плана монооперы, которая действительно становится *монооперой*, связанной исключительно с одним персонажем, «живописуя» целую палитру его переживаний. Эмоциональная амплитуда здесь велика — от внутренней решимости, взволнованности, нервозности, возбужденности, речи навзрыд до нежнейших проявлений чувств — нежность, любовь, забота. Причем в исполнительской версии Г. Вишневской появляются нотки упрека (ц. 78 «*Почти пять лет я живу тобой*»), не предполагающие той меры прощения и свободы Героя, которые представлены в исполнительской версии Д. Дюваль. Последующий выдох шепотом «*лишь тобой только я и дышала*», звучащий уже с любовью и нежностью, есть лишь констатация того, что Героиня дорожит *своими* чувствами.

В целом исполнительницы прошлого века Д. Дюваль, Н. Юренева, Г. Вишневская наполняли образ героини монооперы Ф. Пуленка зрелой чувственностью.

**Выводы.** Обращение к моноопере Ф. Пуленка «Голос человеческий» в аспекте вокально-сценической интерпретации позволило выявить следующие закономерности, оказывающиеся определяющими для создания исполнительской версии. В эпицентр сочинения помещен внутренний мир Женщины, которая в процессе развертывания телефонного разговора раскрывается личностно.

Моноперсонажность раскрывается полиперсонажной системой, а персонажная личность Героини расширяется за счет включения в нее иных незримых персонажей.

Событийность определяет временной фактор. В моноопере представлены следующие аспекты времени: содержание развертывается как фиксированное настоящее, вместе с тем, ему свойственны «проваль» в прошлое и будущее. Развертывание времени характеризуется пунктирностью, рассредоточенностью.

Принципиальную роль играет ряд отличий в фонетике русского и французского языков, в интонировании и отношении к слову в его соединении с мелодикой, что иногда приводит к несовпадению смыслового и ритмического акцента.

Драматургическая специфика монооперы обуславливает направленность исполнительской концепции, где ключевыми становятся фактор полиперсонажности, временные параметры, выбор образной драматургии, определяющие вокальное и сценическое решение.

#### Литература:

1. Алиев В. С. Лифт моей жизни / В. С. Алиев. — М. : Композитор, 2011. — 256 с.
2. Дидро Д. Парадокс об актере / Дени Дидро ; [пер. и вступ. ст. К. Державина]. — Л. ; М. : Искусство, 1938. — 168 с.
3. Жаркова В. Б. Морис Равель и элегантный Париж (несколько научных и художественных проекций) / Валерия Жаркова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі. — С. 145—153.
4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) / Валерия Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.
5. Мадисева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 — муз. мистецтво / Т. П. Мадисева. — К., 1994. — 23 с.
6. Медведева И. А. Франсис Пуленк / И. Медведева. — М. : Совет. композитор, 1969. — 240 с.