

УДК 782:[78.089.1(44):78.071.1(44)]:78.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-2>**Ганна Євгенівна Різаєва**

ORCID ID: 0000-0003-2909-5253

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії світової музики

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

anriza777@gmail.com

## **КОКТО – ПУЛЕНК: «ГОЛОС ЛЮДСЬКИЙ» НА ПЕРЕТИНІ ДВОХ ХУДОЖНІХ СВІТІВ**

**Мета роботи** – дослідження впливу естетики та світогляду Жана Кокто на формування творчої особистості Франсіса Пуленка, виявлення специфіки художнього світу монодрами й лібрето «Голосу людського» Кокто – Пуленка. Моноопера Франсіса Пуленка «Голос людський» (1958 рік) за однойменною п'єсою Жана Кокто стала своєрідним «вінцем» унікального з усіх поглядів сорокарічного співробітництва двох французьких митців. У 20-х роках естетика і світогляд Жана Кокто – неординарно обдарованої творчої особистості, провісника багатьох стильових напрямів європейського мистецтва ХХ століття, справили багато в чому визначальний вплив на формування композитора-початківця Франсіса Пуленка. Чимало постулатів резонансних творчих маніфестів Ж. Кокто «Півень та Арлекін» (1919 рік) і «Професійна таємниця» (1922 рік) знайшли органічне втілення в індивідуальному почерку композитора. Діапазон і глибина впливу Ж. Кокто на Ф. Пуленка величезні й дотепер практично не вивчені. **Методологія дослідження** спирається на історіографічний, біографічний та компаративний методи. **Наукова новизна.** Уперше зроблено експлікацію «Голосу людського» через виявлення своєрідності художнього світу Жана Кокто та лібрето Франсіса Пуленка, з'ясовані, з одного боку, спорідненість ярусного принципу драматургії та, із другого, концепційно інший підхід Ф. Пуленка до трактовки образу головної героїні та художньої реальності монодрами Ж. Кокто. У процесі роботи над лібрето композитор позбавляє його уточнюючих подробиць і деталей літературного першоджерела. У результаті лібрето отримує наче «другий пласт» певної недомовленості, даючи музиці можливість проявити невисловлене, подібно до закликів Ж. Кокто зробити невидиме видимим. У драматургічному плані лібрето, порівняно з п'єсою, стає стрункішим і більш «прозорим». **Висновки.** Незважаючи на визначальний вплив Жана Кокто на формування Ф. Пуленка у творчому та, деякою мірою, світоглядному аспектах, дослідження процесу роботи над лібрето «Голосу людського»

довело сміливість та глибоку оригінальність авторського прочитання першоджерела Ф. Пуленком, яке відкрило йому можливість для концептуально іншого трактування образу головної героїні та художньої реальності твору Ж. Кокто у своїй моноопері.

**Ключові слова:** Пуленк, Кокто, «Голос людський», монодрама, моноопера, лібрето, ярусна драматургія.

**Ganna Evgenivna Rizaieva, PhD, Associate Professor at the Department of World Music History of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music**  
**Cocteau – Poulenc: “The human voice” at the intersection of two imagery worlds**  
**Research objective.** The aim of the work is to study the influence of Jean Cocteau’s aesthetics and worldview on the formation of the artistic personality of Francis Poulenc and to identify the specifics of the imagery world of monodrama “The Human Voice” by Cocteau – Poulenc and its libretto. In the 1920’s, the aesthetics and worldview of Jean Cocteau, an extraordinarily gifted creative personality, a forerunner of many stylistic trends in twentieth-century European art, had a decisive influence on the formation of the composer Francis Poulenc. Many postulates of resonant creative manifestos Cocteau “Cock and Harlequin” (1919) and “Professional Secret” (1922), found an organic embodiment in the individual handwriting of the composer. The range and depth of Cocteau’s influence on Poulenc is enormous and has not been studied to this day. **The methodology** of the research is based on historiographical, biographical, and comparative methods. **The scientific novelty** lies in the explication of “The Human Voice” through the discovery of the originality of the imagery world of Jean Cocteau and the libretto by Francis Poulenc. In the process of working on the libretto, the composer deprives him of clarifying details of the literary source. As a result, the libretto receives a “second layer” of a certain unspokenness, giving the music the opportunity to express the unspoken, like Cocteau’s call to make the invisible visible. The libretto, compared to the play, becomes slenderer and more “transparent”. **Conclusions.** Despite the pivotal influence of Jean Cocteau on the formation of Poulenc as a composer, the libretto of “The Human Voice” demonstrates a certain boldness and originality of the author’s reading, which created the possibility for a conceptually different interpretation of the image of the main character and artistic reality of Cocteau’s piece in the mono-opera.

**Key words:** Poulenc, Cocteau, “Human Voice”, monodrama, monoopera, libretto, tiered drama.

**Актуальність теми дослідження.** Моноопера Франсіса Пуленка «Голос людський» (1958 р.) за однойменною п’єсою Жана Кокто стала своєрідним «вінцем» унікального з усіх поглядів сорокарічного співробітництва двох французьких митців. У 20-х рр. естетика і світогляд Жана Кокто – неординарно обдарованої творчої особистості, провісника багатьох стильових напрямів європейського мистецтва ХХ ст.,

справили багато в чому *визначальний вплив на формування* композитора-початківця Франсіса Пуленка. Чимало постулатів резонансних творчих маніфестів Ж. Кокто «Півень та Арлекін» (1919 р.) і «Професійна таємниця» (1922 р.) знайшли органічне втілення в індивідуальному почерку композитора – від утвердження прерогативи простоти особливої якості (не «як порожнечі, а як досконалості») і банальності (як особливої форми реалізму) у мистецтві до закликів «тембральної революції» у бік духових і ударних інструментів. Діапазон і глибина впливу Ж. Кокто на Ф. Пуленка величезні й дотепер практично не вивчені.

**Мета дослідження** – вивчення впливу естетики та світогляду Жана Кокто на формування творчої особистості Франсіса Пуленка, виявлення специфіки художнього світу монодрами й лібрето «Голосу людського» Кокто – Пуленка.

**Наукова новизна.** Уперше зроблено експлікацію «Голосу людського» через виявлення своєрідності художнього світу Жана Кокто та лібрето Франсіса Пуленка, з'ясовані, з одного боку, спорідненість ярусного принципу драматургії та, із другого, концепційно інший підхід Ф. Пуленка до трактовки образу головної героїні та художньої реальності монодрами Ж. Кокто.

**Виклад основного матеріалу.** Жан Кокто (1889–1963 рр.) – у багатьох аспектах унікальне явище французької культури, масштаб обдарування якого нагадує титанів епохи Відродження. Протягом більш ніж п'ятдесятирічної творчої кар'єри Жан Кокто реалізував себе як поет, драматург, театральний діяч, філософ мистецтва, хореограф, художник, скульптор, кіносценарист, режисер і продюсер. Ж. Кокто був удостоєний високих звань члена Французької і Бельгійської королівської академії, головував у журі Канського кінофестивалю в 1953 р., нагороджений Орденом Почесного легіону (1956 р.), йому присвоєно титул «Принц поетів» (1960 р.), який до нього носили лише П. Верлен і С. Малларме.

На межі 20-х рр. Ж. Кокто, який називав себе «священним чудовиськом» і «поетом-провідником»<sup>1</sup>, відіграв у житті тоді ще зовсім юного Франсіса Пуленка деякою мірою доле-

<sup>1</sup> Див.: Кокто Ж. Портреты-воспоминания 1900–1914. Санкт-Петербург, 2002 [5, с. 6] ; Кокто Ж. Дневник незнакомца. *Собрание сочинений* : в 3-х т. / Ж. Кокто. Т. 3 [3, с. 24, 310] ; Кокто Ж. Стравинский – последние новости. Приложение 1924 г. *Тяжесть бытия* / Ж. Кокто. С. 103, цит. за [10, с. 27].

носну роль «провідника» у великий світ музики<sup>2</sup>. Відомо, що Ж. Кокто мав рідкісний талант завжди бути на «переводій» мистецтва, налагоджувати й підтримувати «корисні зв'язки». У 1953 р. Ф. Пуленк, віддаючи належне, напише, що Ж. Кокто – «каталізатор генія» звільнив свого часу «Шістці» «сповнену ожинових гармоній дорогу», відзначить, що й зараз молодим музикантам дуже важливо мати на початку творчого шляху підтримку відданого і впливового друга, яким був для них Ж. Кокто [17, с. 404].

Перші композиторські кроки Франсіса Пуленка в 1917–1920-ті рр., безперечно, були «освячені» авангардними поглядами Жана Кокто і всіляко ним підтримані. Водночас цей період збігся з «підбиттям підсумків» творчих шукань етапу «шаленого модернізму» самого «покровителя»<sup>3</sup>. Квінтесенцією бунтівних творчих пошуків Жана Кокто 1910-х рр. стане його перший теоретичний «маніфест» «Півень і Арлекін. Нотатки навколо музики» (що вийшов через рік після постановки «Параду» у 1918 р.) – твір, примітний в усіх смислах. Очевидно, що його поява була спровокована неймовірним скандалом навколо «Параду», який потішив досвідченого в театральних інтригах С. Дягілева та став неприємною несподіванкою для його безпосередніх авторів. Ж. Кокто, розмірковуючи над причиною, на його думку, провальної прем'єри «Параду», блискуче сформулював у містких, сповнених іронії афористичних виразах естетики «нового мистецтва» і «нової музики».

<sup>2</sup> Блискучим початком своєї творчої кар'єри завдячували поету також Артур Онеггер, Даріус Мійо, Жорж Орік, Луї Дюрей, і Жермена Тайфер, які разом із Ф. Пуленком увійшли в історію музики як група «Шести».

<sup>3</sup> Серія кубічних автопортретів у 1909 р., зображення в кубічній техніці знаменитого льотчика Р. Гарроса в 1914 р.; лібрето за сіамською / індійською легендою балету «Синій бог»; дадаїстська поезія у збірнику «Вірші» (яка надихнула Ф. Пуленка на вокальний цикл «Кокарди»); сюрреалізм збірки «Опера» і перший сюрреалістичний спектакль «Парад» – усе це і чимало іншого створювалося молодим Ж. Кокто під знаком «виклику», який кинув йому С. Дягілев ще на самому початку їхнього спілкування: «Здивуй мене!». «<...> Ця фраза врятувала мене від кар'єри нікчеми. <...> У цей момент я вирішив померти і народитися заново». Біограф С. Дягілева Шенг Схейн вважає, що завдяки «Параду» давня мрія Ж. Кокто «здивувати Дягілева здійснилася» [9, с. 397].

Основне послання памфлету було закладене в самій назві. За поясненнями автора, Півень символізує день і світло, Арлекін – темний бік мистецтва, якої потрібно уникати. «Хай живе Півень! Геть Арлекіна!» [4, с. 9]. За всієї прозорості, легкості і начебто однозначності основного «меседжу», у ньому закладено дивовижний контрапункт, як «друге дно», яке деякою мірою екстраполюється на всю його творчість, – так званий принцип «айсберга» [10, с. 52, 82]. Основні образи Півня й Арлекіна мають дивовижний підтекст, який долучає свої обертони до основної тональності «маніфесту». З одного боку, Жан Кокто асоціював себе і свій творчий дух саме з півнем, всіляко обігрував фонетичне звучання свого прізвища у своїх есе і статтях (і в цьому контексті зрозумілим стає підсвідоме самоствердження його творчої самості в теоретичному обґрунтуванні своїх нових естетичних кодексів). З іншого – для П. Пікассо він був водночас уособленням двох сутностей: Півня й Арлекіна<sup>4</sup>. Цікавим є й той факт, що і сам Ж. Кокто не раз співвідносив митця, художника з образом Арлекіна. Наприклад, у ремарках до спектаклю «Юнак і Смерть» Жан Кокто, «проводячи свою улюблену паралель «художник – циркач, клоун, акробат, арлекін»» [10, с. 51], відзначає, що юнак, одягнутий у «вбрання Арлекіна» (забруднений олійною фарбою комбінезон). А якщо взяти до уваги той факт, що, на думку дослідників, образ Юнака абсолютно автобіографічний, іпостась Арлекіна постає своєрідним *alter ego* Жана Кокто. «Темрява», співцем якої, за словами самого поета, є Арлекін, уже в 1922 р. трактується ним в інших тональностях. «Звертаючись до самої себе, людина бачить себе як планету, у якої один бік у тіні. Поезія перебуває у цьому тіньовому боці людського тіла» (Ж. Кокто. «Новая музыка во Франции», цит. за [4, с. 168]). Увесь наступний творчий шлях Жана Кокто

<sup>4</sup> Арлекін був своєрідним «таємним» символом у взаєминах Ж. Кокто і П. Пікассо: ще від їхньої першої зустрічі в 1915 р., коли Ж. Кокто позував йому в образі Арлекіна, поет назавжди «зжився» з останнім у свідомості художника. Опосередковано це підтверджує біограф П. Пікассо А. Валлантен: «У 1955 р. Кокто обрали у Французьку академію. Коли він попросив Пікассо зробити ескіз для його шпаги академіка, художник надіслав йому цілу серію вражаючих малюнків, на всіх було зображення Арлекіна у дворогому ковпаку; на ковпаку сидів півень із довгим хвостом, що півколом спадав до ніг птаха, утворюючи ефес» [29, розд. 9].

буде присвячений пошуку балансу Світла й Темряви, апологічного й діонісійного начал, «орфізму» й «ертебізму».

Проте в будь-якому ракурсі сьогоднішнього «прочитання» цей памфлет у 1918 р. став своєрідним творчим кредо об'єднання молодих музикантів, які через два роки з подачі Анрі Колле (стаття в щотижневику “Сомьдіа” від 16 січня 1920 р.) стане іменуватися «Шісткою». За словами Ф. Пуленка, від цього моменту Ж. Кокто стає офіційним «глашатаєм групи» [11, с. 191].

До «офіційного» виникнення «Шістки» у 1920 р. Франсіс Пуленк був автором буквально кількох опусів, серед яких два безпосередньо пов'язані з іменем Ж. Кокто: «Тореадор» (монолог для голосу і фортепіано (1918 р.), який мав стати частиною мюзик-хольного спектаклю «Жонглери» Жана Кокто – П'єра Бертена) і вокальний цикл на вже згадані вище «Кокарди» (1919). У наступні кілька років з-під пера композитора, натхненного творчістю й особистістю Ж. Кокто, з'являються: музика до п'єси Кокто – Радіге «Незрозумілий жандарм» (1921 р.), два номери для «Молодят на Ейфелевій вежі» (“*La Baigneuse de Trouville*” и “*Le Discours du gūnūral*”, 1921 р.), “*Esquisse d'une fanfare*” (увертюра до п'ятого акту «Ромео і Джульєтти» у постановці Ж. Кокто, який до того ж грав у ній роль Меркуціо, 1921 р.). Останнім «спільним проектом» першого періоду їхньої співпраці умовно можна назвати балет «Лані» (1923 р.) Ф. Пуленка, після якого композитор «виходить на орбіту» визнаних французьких музикантів, а Кокто... Жан Кокто переживає кризу, пов'язану зі смертю близького друга Раймона Радіге, тамує біль опієм і стоїть на порозі нового етапу творчості, серед творів якого буде п'єса «Голос людський»<sup>5</sup>.

Спіраль повороту до нової естетики «зародилася» у Ж. Кокто ще у глибинах його непростих, але дуже плідних стосунків із Радіге. А. Моруа вважає, що останній «підтримав Кокто в його повороті до класицизму, він спонукав його остерегатися нового, якщо в нього надто новий вигляд, протистояти авангардистській моді і шукати зразки у старих майстрів <...>. Якщо ще нещодавно він (Кокто – Г. Р.) мчав щодуху до своїх дивних парадів, то після зустрічі з Радіге він різко загальмував,

<sup>5</sup> Тут мимоволі виникає паралель з періодом, що передував створенню однойменної опери Ф. Пуленка, – смерть його близького друга Люсьєна Рубера в 1955 р. і, як наслідок, хворобливе захоплення болезаспокійливими засобами і «вихід» із цього відчаю й напруження в музику «Голосу людського».

вирішивши звернути на шлях класицизму»<sup>6</sup>. У своєму новому маніфесті «Професійна таємниця» (1922 р.) Ж. Кокто полишає ідеї модернізму в чистому вигляді та розмірковує про **реалізм нової якості**. За Ж. Кокто, реалізм – це внутрішній душевний неспокій, глибоко особистий і приємний, з якого народжується неймовірно загадкова рівновага – мистецтво. Правда, процес творення несе в собі ризик руйнування внутрішньої гармонії. Цей момент Ж. Кокто назвав «трагічною красою гри». Щоб сталося диво бачення, треба уявляти всі об'єкти без прикрас: оголеними, безглуздими, гарними чи абсурдними, але по-справжньому **освяченими**, щоб мистецтво відбулося. Так викристалізуються філософські й художні засади знаменитого «методу Ж. Кокто» – **ірреального реалізму**, якого він буде дотримуватися надалі практично в усіх своїх творах.

У руслі нової естетики Жан Кокто ставить на театральній сцені твори, активно переосмислює «на сучасний лад» античні міфи і шедеври класики – «Антігону» (1922 р.), «Ромео і Джульєтту» (1924 р.). «Орфея» (1926 р.). А в 1927 р. на перший погляд цілком несподівано звертається до жанру «побутової психологічної драми» – створює свою першу монодраму «Голос людський». Модуляція з античних і вічних тем у сферу «мелодрам паризьких театрів» може видатися надто нелогічною. Але в тому, як Жан Кокто підходить до трактування «буденних тем», які семантичні рівні розкриває монолог покинутої Жінки, у якому концентрація граничного відчаю й безвиході сфокусована не в самих словах, а в **голосі** й інфернальній тиші пауз<sup>7</sup>, абсолютно чітко проглядається нова естетика «ірреального реалізму», що народжує нове мистецтво. «Голосом людським» Ж. Кокто практично «прорубав вікно» у постмодернізм, локалізував, сконцентрував у своєму творі мотиви, що народжувалися в епоху середини ХХ – початку ХХІ ст.: проблеми людської некомунікабельності, тотальної самотності, нездатності виразити себе, втрати індивідуальності, руйнування вічних цінностей» [10, с. 86].

<sup>6</sup> Моруа А. Жан Кокто. *Литературные портреты* / А. Моруа А. Пер. с фр. Москва : Прогресс, 1970. С. 238–239, цит. за [4, с. 28].

<sup>7</sup> У театральній постановці Ж. Кокто не планувалося ні музики, ні сторонніх шумів. Упродовж 40-хвилинного монологу звучить лише голос Жінки і в деяких паузах – телефонні дзвінки, які створюють моторошне відчуття потойбічного «вторгнення», що дає підстави французьким дослідникам вбачати в цьому прийомі жанру «чорної комедії».

«Голос людський» Жана Кокто – це не просто поетизація банальності до рівня філософського узагальнення. Це автобіографічна «сповідь» сокровенних почуттів, «гімн» незатишності людського існування у прагматичному і злому світі. Історія її виникнення сповнена нюансів, «схованих» від очей, але геніально переосмислених у художню реальність генієм Ж. Кокто. У 1926 р. в житті Жана Кокто, який ще перебував під величезним враженням від смерті Радіге, з'являється Жан Деборд – юнак-поет, який нагадує Кокто Раймона. Зв'язок із Жаком Дебордом триває два роки, і в 1928 р. останній кидає його заради зв'язку із жінкою. Усі ці події відбуваються на тлі тримісячного лікування Ж. Кокто у клініці від опіумної залежності. Він украй болюче сприймає розрив і «сублімує» внутрішню трагедію в п'єсу «Голос людський», «випускаючи з ув'язнення» через голос і тишу приховану частину себе, проявляє через головну героїню свою внутрішню Жінку (робить невидиме видимим!). І, очевидно, робить це цілком усвідомлено. Ще в «Півні й Арлекіні» Ж. Кокто писав: «У будь-якому творці обов'язково міститься і чоловік, і жінка <...>» [4, с. 14].

Можливо, саме це пояснює дещо дивний вибір першої виконавиці п'єси – майже його ровесниці, сорокадворічної актриси театру *La Comédie-Française* Бerti Бові (1887–1977 рр.). Без сумніву, вона мала непересічний талант, який рано розквітнув, але аж до своєї «зоряної ролі» у «Голосі людському» була характерною актрисою із закріпленим амплуа, за словами Ж. Кокто, виконуючи ролі дуеній, пажів і простушок. «Я дуже хотів почути місіс Бертю Бові в ролі жінки; мені видається дивним завжди бачити, як вона грає стареньких жінок і хлопчиків <...>» [12, с. 6]. На прем'єрі «Голосу людського» Поля Елюара вразила зухвалість «самооголення» автора через актрису і героїню, і він влаштував обструкцію, вигукуючи в залі звинувачення в гомосексуальності п'єси. Відомий факт, що Ж. Кокто був у захваті від витівки П. Елюара.

Глибинна побудова монодрами виконана за принципом «айсберга», видима частина якого – це любовний конфлікт (псевдоконфлікт), а прихована частина – конфлікт філософський, екзистенціальний. «Не з коханими борються герої п'єс Кокто, кричать і страждають не від болю розриву чи нерозуміння, а від тотального нерозуміння, від своєї загубленості в цьому світі <...>» [10, с. 82]. Речі стають «страшною зброєю» убивства живих людських почуттів і прихильностей у сучасному



світі, облутаному пуповиною телефонного дроту. «Мало того, що телефон небезпечніший за револьвер, його звивистий дріт висмоктує наші сили, нічого не даючи натомість» (Ж. Кокто, з передмови до «Голосу людського» [6, с. 320]).

У «Голосі людському» Жана Кокто французькі дослідники відзначають вплив жанрів трагедії, драми й «чорної комедії» [15]. За структурою – це одноактна п'єса, у якій, згідно з ремарками автора в передмові, мізансцени визначають «ту чи іншу *фазу* цього монологу – діалогу (фаза брехні, фаза телефонної плутанини, фаза «гри» у «хто винуватий», фаза самогубства, фаза «втішання коханого» тощо). У камерній за розміром п'єсі досить значна кількість таких *фаз*, нелогічна (часто-густо) зміна яких передає граничний ступінь психічного напруження ситуації. Численні «Алло!» нервовими пульсаціями сплітають і водночас розривають тканину п'єси. Але Жану Кокто все ж удається уникнути дроблення структури. «Гойдалка» станів героїні, зовнішні «вторгнення» віртуальних побічних персонажів, «розкиданість» тем і стислість реплік діалогів, оповідальні монологи, які розгорнутими «суцільними» фразами понижують градус напруги, тиша пауз, що «звучить» пронизливо, і лячне, різке клацання телефонного дзвінка – усе це підпорядковано загальній логіці драматургічного крещендо. Т. Невінчана слушно відзначає, що драматургічний розвиток у п'єсі відбувається «ступами, через ряд спадів і підйомів», її загальний малюнок складається з «нижчих і вищих» точок лінії<sup>8</sup> [8, с. 40]. Якщо графічно уявити простір «Голосу людського», складений із численних фаз вищого чи нижчого ступеня напруги, більшої чи меншої тривалості, утворюється своєрідна модель **ярусного простору** художнього світу монодрами «Голос людський». Подібно до мімодрами «Юнак і Смерть», де ярусна лінія дахів стає своєрідним обрамленням сюжету (Смерть приходять по дахах, і герої у фіналі «уходять по дахах будинків»), Жінка «іде ярусами» свого стану, приходячи до «нижньої точки», аж до візуалізації мізансценою «спуску» у фіналі: спершу вона лягає на постіль, притискаючи до себе трубку, після кількох фраз слухавка «падає на підлогу, наче камінь» (Ж. Кокто, з передмови до «Голосу людського» [6, с. 321]).

<sup>8</sup> Тема лінії, улюблена у Ж. Кокто, часто трактувалася ним як виявлення сутності предмета, людини чи явища.

Композиційна «ярусність» слугує своєрідним «каркасом» для архітектоніки твору, побудованого на «плетениці думок, пов'язаних із кризовим станом, а отже, без особливої логіки» [14, с. 3]. Стрункість архітектоніки п'єси підкреслював і Франсіс Пуленк, коли написав за кілька днів до прем'єри своєї моноопери такі рядки: «Мені потрібно було багато досвіду, щоб не порушити чудову композицію «Голосу людського», який музично мав бути повною протилежністю імпровізації. Короткі фрази Ж. Кокто такі лаконічні, такі людяні, такі дієві, що я мав писати партитуру суворо *упорядковану* і сповнену напруженого очікування» (курсив мій – Г. Р.) [16, с. 907].

Працюючи над прозовим текстом Ж. Кокто, Ф. Пуленк не зраджує своєму принципу делікатного й обережного ставлення до літературного першоджерела. В опері збережено основну ідею Ж. Кокто й образ головної героїні, логіка драматургічного розвитку в лібрето аналогічна п'єсі. Ф. Пуленк робить купюри (загалом скорочено четверту частину тексту монодрами) лише тих фрагментів, які обтяжували б лібрето непотрібними подробицями, відвертаючи увагу від основної лінії п'єси. Наприклад, це згадка про відвідання зубного лікаря і зустріч із дамою, спільною знайомою Жінки та її коханого, перший епізод розповіді про собаку (другий Ф. Пуленком значно скорочено), скорочуються фрагменти рефлексій головної героїні, які могли б надати їй рис надмірної сентиментальності (нав'язливе виправдовування коханого, сцена з рукавичками). Окрім того, Ж. Кокто погоджується навіть на купюри драматургічно важливих моментів – сон Жінки чи текст, який свідчить, що героїня знала про свою суперницю. У результаті цієї роботи лібрето, позбавлене уточнюючих подробиць і деталей, отримує наче «другий пласт» певної недомовленості, даючи музиці можливість проявити невисловлене (подібно «зробити *невидиме видимим*», Ж. Кокто). У драматургічному плані лібрето, порівняно з п'єсою, стає стрункішим і більш «прозорим».

**Висновки.** Незважаючи на визначальний вплив Жана Кокто на формування Ф. Пуленка у творчому та, деякою мірою, світоглядному аспектах, дослідження процесу роботи над лібрето «Голосу людського» довело певну сміливість та глибоку оригінальність авторського прочитання першоджерела Ф. Пуленком, яке відкрило йому можливість для концептуально іншого трактування образу головної героїні та художньої реальності твору Ж. Кокто у своїй моноопері.

8 лютого 1959 р. на сцені *l'Opéra-Comique* із приголомшливим успіхом відбулася прем'єра «Голосу людського» з Деніз Дюваль і оркестром під орудою Жоржа Претра. Кілька років опера Ф. Пуленка і драма Ж. Кокто ставилися практично водночас (звичайно, на різних сценічних майданчиках) і, незважаючи на популярність п'єси, твір Ф. Пуленка поступово «витіснив» її з театрального життя. Після паризької прем'єри моноопери «Голос людський» Жак Буржуа в *Arts* написав пророчу рецензію: «Партитура Пуленка може дати п'єсі Жана Кокто те безсмертя, яке Дж. Пуччіні дав оперою «Тосці» Віктор'єна Сарду» [13].

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Валлантен А. Пабло Пикассо. Пер. с фр. Е. Гордиенко. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. 445 с.
2. Кокто Ж. Избранные произведения : в 3-х т. Москва : Аграф, 2001. Т. 1 : Проза. Поэзия. Сценарии. 442 с. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto\\_-\\_Proza.\\_Poeziya.\\_Scenarii.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto_-_Proza._Poeziya._Scenarii.html) (дата звернення: 10.08.2021).
3. Кокто Ж. Избранные произведения : в 3-х т. Москва : Аграф, 2005. Т. 3 : Эссеистика. 413 с. URL: <https://profilib.com/chtenie/35753/zhan-kokto-esseistika.php> (дата звернення: 10.08.2021).
4. Кокто Ж. Петух и арлекин : Либретто. Воспоминания. Ст. о музыке и театре ; подгот. М.А. Сапонов. Пер. с фр. Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Каф. истории зарубеж. Музыки. Москва : Прест, 2000. 214 с.
5. Кокто Ж. Портреты-воспоминания, 1900–1914. Рис. авт. Пер. с фр. Л.В. Дмитренко. Санкт-Петербург : Лимбах, 2002. 238 с.
6. Кокто Ж. Человеческий голос : пьеса : в 1 д. Пер. с фр. Е. Якушкиной. *Петух и Арлекин : переводы / Ж. Кокто ; сост., предисл. и избр. примеч. М.Д. Яснова ; рис. авт.* Санкт-Петербург : Кристалл, 2000. С. 319–334.
7. Косачева Р.Г. Балеты французских композиторов в постановке русской антрепризы С. Дягилева : К истории русско-французских связей в балетном искусстве : автореф. дис. ... канд. исск. Москва, 1974. 14 с.
8. Невенчанная Т.С. Опера Франсиса Пуленка «Человеческий голос». Опыт интонационного анализа : дипломная работа. Киевская ордена Ленина государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; Кафедра истории советской и зарубежной музыки. Киев, 1974. 138 с.
9. Різаєва Г.Є. Опері Франсиса Пуленка: художній світ та проблема його цілісності : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2018. 251 с.

10. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. Пер. с нидерланд. Н. Возненко, С. Князькова. Москва : КоЛибри, 2012. 604 с.
11. Шкарпеткина О.Ю. Мимодрама Жана Кокто «Юноша и смерть» и ее значение в современной хореографии : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.01. Москва, 2011. 183 с.
12. Шнейерсон Г. Французская музыка XX в. Москва : Музыка, 1964. 404 с.
13. Cocteau J. La voix humaine : piéce en un acte. Paris : Stock, 2001. 58 p.
14. Henry J.-C. La Voix humaine : une femme, un tйlйphone, un drame [Ressource йlectronique]. *Forum Opйra* : le magazine de l'opйra et du monde lyrique. № 12. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no12/monologues/02.htm> (дата звернення: 07.09.2021).
15. Lacombe H. Poulenc. La Voix humaine : Notice. *La voix humaine [Enregistrement sonore]* ; *La dame de Monte-Carlo* / F. Poulenc, comp. ; F. Lott, sopr. ; Orchestre de la Suisse romande ; A. Jordan, dir. Arles : prod. Harmonia mundi, 2001. P. 3
16. La voix humaine, рrйсйдйе de La Dame de Monte-Carlo, piéces de Jean Cocteau : dossier de presse [Ressource йlectronique] / mise en scéne de M. Paquien ; Studio-Thйatre, Paris, reprйsentations du 10 mai au 3 juin 2012. URL: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> (дата звернення: 07.09.2021).
17. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / рйунie, choisie, рrйsentйe et annotйe par M. Chimines. Paris : Fayard, 1994. 1128 p.
18. Poulenc F. J'йcris ce qui me chante / йcrits et entretiens рйunis, рrйsentйs et annotйs par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p.

#### REFERENCES

1. Vallanten A. (1998) Pablo Picasso / transl. from French by E. Gordienko. Rostov-on-Don : Phoenix, 445 p. [in Russian].
2. Cocteau J. (2001) Jean Cocteau: Sel. works. [Electronic resource]: In 3 volumes. Vol. 1 : Prose. Poetry. Scripts. Moscow: Agraf, 442 p. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto\\_-\\_Proza.\\_Poeziya.\\_Scenarii.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1051392/0/Kokto_-_Proza._Poeziya._Scenarii.html) (accessed: 10/08/2021) [in Russian].
3. Cocteau J. (2005) Jean Cocteau: Sel. works. [Electronic resource]: In 3 volumes. Vol. 3 : Prose. Poetry. Scripts. M. : Agraf, 413 p. URL: <https://profilib.com/chtenie/35753/zhan-kokto-esseistika.php> (accessed: 10/08/2021) [in Russian].
4. Cocteau J. (2000) Cock and Harlequin: Libretto. Memories. Articles about music and theater music and theater: transl. from French / Tchaikovsky Moscow State. Dep. History of foreign music; prep. M. Saponov. M. : Prest, 214 p. [in Russian].
5. Cocteau J. (2002) Portraits-memories, 1900–1914 / transl. by fr. L. Dmitrenko. Saint Petersburg. : Limbach, 238 p. [in Russian]
6. Cocteau J. (2000) The human voice: a piece in 1 act / transl. from French by E. Yakushkina // Cocteau J. Cock and Harlequin: transl. /

drafting of the foreword and selected notes by M. Yasnova ; SPb. : Kristall, pp. 319–334. [in Russian].

7. Kosacheva R. (1974) Ballets by French composers staged by S. Diaghilev's Russian enterprise. (To the history of Russian-French relations in ballet art) / Manuscript of Dissertation work ... Candidat of science, Moscow, 14 p. [in Russian].

8. Nevenchanaya T. (1974) Opera by Francis Poulenc "The Human Voice". Experience of intonation analysis: thesis / Tchaikovsky Kyiv Order of Lenin State Conservatory; Department of the History of Soviet and Foreign Music. Kyiv, 138 p. [in Russian].

9. Rizaieva G. (2018) Operas by Francis Poulenc: the imagery world and the problem of its integrity: The qualifying scientific work on the rights of the manuscript. // Ph.D. thesis in Art history in the specialty 17.00.03 "Music". – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 251 p. [in Ukraine]

10. Sjeing Sch. (2012) Diaghilev. Russian Seasons Are Forever / transl. from Dutch by N. Voznenko and S. Knyazkova. Moscow: CoLibri, 608 p. [in Russian].

11. Shkarpetkina O. (2011) Jean Cocteau's Mimodrama "Youth and Death" and its significance in modern choreography: the dissertation ... The candidate of art criticism: 17.00.01, Moscow, 183 p. [in Russian].

12. Schneerson G. (1964) French music of the twentieth century. Moscow : Music, 404 p. [in Russian]

13. Cocteau J. La voix humaine : pièce en un acte. Paris : Stock, 2001. 58 p. [in French].

14. Henry J.-C. La Voix humaine : une femme, un téléphone, un drame [Ressource électronique] // Forum Opéra : le magazine de l'opéra et du monde lyrique. № 12. URL: <https://www.forumopera.com/v1/opera-no12/monologues/02.htm> (date d'accès: 07.09.2021) [in French].

15. Lacombe H. Poulenc. La Voix humaine : Notice // La voix humaine [Enregistrement sonore] ; La dame de Monte-Carlo / F. Poulenc, comp. ; F. Lott, sopr. ; Orchestre de la Suisse romande ; A. Jordan, dir. Arles : prod. Harmonia mundi, 2001. P. 3. [in French].

16. La voix humaine, рійсїдїе de La Dame de Monte-Carlo, рїєс de Jean Cocteau : dossier de presse [Ressource électronique] / mise en scіne de M. Paquien ; Studio-Тїївtre, Paris, реpїєntations du 10 mai au 3 juin 2012. URL: <https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media/document/presse-voixhumaine1112.pdf> (date d'accès: 07.09.2021). [in French].

17. Poulenc F. Correspondance, 1910–1963 / рїїunіe, choisіe, рїїєntїє et annotїє par M. Сїїmіnes. Paris : Fayard, 1994. 1128 p. [in French].

18. Poulenc F. J'їєcris ce qui me chante / їєcrits et entretiens рїїunіs, рїїєntїєs et annotїєs par N. Southon. Paris : Fayard, 2011. 979 p. [in French].