

Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

Валентина Владимировна АЗАРОВА

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская набережная 7-9
Факультет искусств, кафедра органа, клавесина и карильона
Доктор искусствоведения, профессор
ORCID: 0000-0003-1049-2259
E-mail: azarova_v.v@inbox.ru

**ПРОБЛЕМА СЦЕНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ
П. КЛОДЕЛЯ В ПРОЕКТЕ МИСТЕРИИ «БЛАГАЯ ВЕСТЬ МАРИИ» 1929–1932 ГОДОВ**

В статье рассмотрена система театрально-драматургических стратегий П. Клоделя, обеспечивающая взаимодействие элементов сценической речи с фрагментами сценической музыки Д. Мийо в проекте постановки мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов.

Автор статьи опирается на принципы научной методологии, актуальные для междисциплинарных исследований в гуманитарной сфере. Сочетание аспектов искусствоведения, культурологии, филологии, драматического искусства формирует новое качество знания о клоделевских театрально-драматургических стратегиях сценической речи, а также о функциях сценической музыки в мистериальной драме XX века. Прослеживается театрально-драматическая перспектива и эволюция идей Клоделя на фоне нового этапа развития французского символизма 1900-х годов. Отмечается претворение Клоделем фундаментальных основ христианства (католицизм) в названной мистерии и других пьесах рассматриваемого периода.

Определены основные аспекты учения о сценической речи Клоделя, представленные в виде системы авторских театрально-драматургических стратегий. Рассмотрены принципы взаимодействия элементов сценической речи и сценической музыки. Автор статьи анализирует применение Клоделем в «Благой вести Марии» следующих видов стратегий: «параллельная музыка», «музыка в зарождающемся

состоянии» и «вербальная музыка» («орéga de parole»). Рассмотрена стратегия перехода в область звукового языка Клоделя и обнаружения принципов драматургии звука.

Сделаны следующие выводы. Клоделевский принцип систематизации новых форм сценической речи возникает на основе дифференциации ритмо-интонационных, темброво-ритмических и вокально-драматических параметров музыкально-театральной выразительности.

На новые формы театральности Клоделя оказали влияние принципы постановок традиционного театра Востока.

Учение Клоделя «Драма и музыка» получило творческое претворение в проекте постановки «Благой вести Марии» 1929–1932 годов. Истолкование Клоделем проблемы сценической музыки в теоретическом плане и опыт ее практического претворения в проекте постановки мистерии «Благая весть Марии» с музыкой Мийо являются значительным творческим вкладом французского мыслителя XX века в историю исследований культуры и театрально-драматического искусства.

Ключевые слова: Клодель, театр, французский символизм, Мийо, сценическая музыка, мистерия, сценическая речь, Благая весть Марии, Кабуки.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |**О несостоявшейся в театре Пигаль
премьере «Благой вести Марии»**

Проект готовившейся в период 1929–1932 годов постановки новой версии мистерий драмы «Благая весть Марии» в парижском театре Пигаль представлял собой творческое претворение разработки П. Клоделем проблемы взаимодействия драмы и музыки. Сценическая музыка Д. Мийо, вызвавшая восхищение драматурга, была записана на грампластинки; в 1932 году партитуру «Благой вести Марии» Мийо выпустило парижское издательство Salabert. Подготовка проекта проходила в согласии между профессионалами. Художественный руководитель театра Пигаль Габриэль Астрюк лично встречался с Клоделем с целью обсуждения будущей премьеры мистерии; со своей стороны, драматург разъяснял особенности художественного замысла «Благой вести Марии» режиссерам-постановщикам, а также исполнителям главных ролей. Клодель вел деловую переписку с Д. Мийо по поводу сценической музыки.

Несмотря на отсутствие существенных разногласий между драматургом и композитором, а также между руководством театра и Клоделем, премьера мистерии с музыкой Мийо, готовившаяся на протяжении четырех лет, не состоялась. Отмена спектакля произошла по ряду причин: спонтанно возникшая неясность с кандидатурами режиссеров (Гастон Бати, Луи Жуве, Жорж Фуо, Жак Копо), переносы сроков и отмены репетиций, отказ дирекции театра и его спонсоров братьев Ротшильдов от руководства театром, последовавший финансовый кризис и, наконец, закрытие театра Пигаль (1932).

Об активной организационной деятельности Клоделя, находившегося с дипломатической миссией в Вашингтоне и планировавшего

личное присутствие на репетициях «Благой вести Марии» по возвращении в Париж, упоминал исследователь Ален Беретта, профессор университета Безансона. Автор отметил тот факт, что за несостоявшейся премьерой последовал удачный спектакль 7 мая 1932 года в Театре Комедии на Елисейских полях, подготовленный режиссером Ф. Жемье¹.

**Мистерия «Благая весть Марии»
и театральнo-драматическая перспектива
Клоделя в период 1912–1932 годов. Форми-
рование концепции «Драма и музыка»**

Представление Клоделя о второстепенной функции сценической музыки в драматической пьесе, имевшее место в 1890–1900-е годы, претерпело существенную трансформацию в период 1912–1932-х годов в связи с исследованием проблем сценической речи, сценической музыки и их взаимодействия. Разрешением названных проблем Клодель занимался в процессе постановок во Франции и за рубежом мистерии «Благая весть Марии», драматической трилогии «Униженный Отец», а также пьес «Золотая голова», «Атласный башмачок», «Город», «Обмен» и «Книга Христофора Колумба».

Выросшая из драмы «Юная дева Виолена» (1892) мистерия «Благая весть Марии» на протяжении 56 лет являлась экспериментальным центром теоретической разработки идей Клоделя в творческом сотрудничестве с тремя композиторами.

Согласно мысли Ж. Комбарье, охарактеризовавшего мистирию как «драму, в которой есть музыка»², музыкальная составляющая яв-

¹ Beretta, A. (2000) Claudel et la mise en scène: Autour de L'Annonce faite à Marie (1912–1955). Edition imprimée. 992.

² Combarieu, J. (1913) Histoire de la musique. Vol. I. Paris, Librairie Armand Colin. 314.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

ляется инвариантным жанровым признаком мистерии. Сценическую музыку к первой версии «Благой вести Марии» (1912) по просьбе Клоделя написал композитор из парижской Schola Cantorum аббат Брен. В 1932 и 1942 годах Д. Мийо создал две партитуры к мистерии (вторая партитура была утеряна). Встреча Клоделя и Мийо произошла в 1912 году, незадолго до премьеры «Благой вести Марии». Совместная творческая деятельность и общение драматурга и композитора продолжались более сорока лет. Исследователь Е. М. Кокорева отметила: «Совершенно очевидно, что это общение обогатило обоих. Клодель пришел к выводу о необходимости участия музыки в его драмах, а Мийо получил в распоряжение художественно ценные тексты Клоделя»³.

В 1937 году, по просьбе режиссера Шарля Дюллена, готовившего «Благую весть Марии» к постановке в театре Комеди Франсэз, Клодель изменил текст мистерии; вторая редакция произведения была создана в 1938 году. Третья «окончательная редакция для сцены» появилась в 1948 году; тогда же новую партитуру сценической музыки к «Благой вести Марии» сочинила и издала дочь Клоделя и Розалии Сцибор-Рыльской – певица и композитор Луиза Ветш, выступавшая под псевдонимом «Мария Сцибор».

В «Импровизированных мемуарах» Клодель охарактеризовал структуру «Благой вести Марии» в ее окончательном виде: «Когда я смотрю на нее взглядом строителя, я нахожу, что она из тех моих пьес, которые лучше других построены и лучше других могут поразить публику. Однако в ней имеются некоторые длинноты. По-моему, лирическая часть все еще слиш-

ком развернута, особенно в прологе и в первом действии»⁴. Замечание о «лирической части», как можно предположить, относится к интегрированным в мистирию фрагментам сценической музыки. Исследованием проблемы сценической музыки Клодель занимался на протяжении нескольких десятилетий. Аббат Брен, Д. Мийо и Мария Сцибор по-разному претворили представления Клоделя о драматургическом взаимодействии аспектов мистерии; в 1931 году, например, Клодель обсуждал с Мийо возможность создания из «Благой вести Марии» «целиком музыкальной драмы»⁵. Однако композитором была создана индивидуальная художественная концепция сценической музыки к мистерии.

Литературные дебюты Клоделя в культурном пространстве французского символизма 1900-х годов. Католицизм Клоделя

В начале 1900-х годов, работая над первым проектом мистерии «Благая весть Марии», Клодель находился под воздействием распространенного во Франции увлечения искусством Р. Вагнера. Плеяда французских художников, писателей, музыкантов и театральных деятелей признавала в музыкальной драме Вагнера актуальную художественную форму, способную передать психологию современного человека. Немалый интерес к идеям Вагнера испытывал и Клодель, литературные дебюты которого совпали с новым этапом эволюции французского символизма. Вагнеровская идея синтеза искусств казалась современникам 1900-х годов наиболее подходящей для «выявления некой

³ Кокорева, Л. М. Письма Поля Клоделя Дариусу Мийо // Журнал «Музыкальная академия» – 2022 – №. 1 (777) – С. 107.

⁴ Claudel, P. (2001) *Mémoires improvisés*. Recueillis par Jean Amrouche. Paris, Gallimard. 259.

⁵ Cahiers Paul Claudel 3. (1961) *Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud*. 1912–1953. Paris, Gallimard. 173.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

квинтэссенции, сущности искусства»⁶. Сквозь призму религиозно-философских идей вагнеровского «Парсифаля» (1882) Клодель приближался к разработке проблемы взаимодействия элементов мистериальной драмы и сценической музыки.

Во второй половине 1920-х годов произошёл перелом в отношении Клоделя к искусству Вагнера. В статье «Р. Вагнер. Грезы французского поэта» (1926) Клодель упоминал о том, что однажды он обнаружил в Национальной библиотеке Франции вагнеровскую партитуру «Тристана и Изольды», «сплошь испещренную критическими пометками Берлиоза»⁷. Указав на различие драматических устремлений Вагнера и автора «Троянцев», Клодель искренне выразил предпочтение идеям Берлиоза. Он назвал дилогию Берлиоза «шедевром французского искусства, осиянным светом Благодати»⁸. Благоговейное отношение Клодель проявил к ораториальной трилогии «Детство Христа» Берлиоза. Убедительно изложив мысль о духовной общности Берлиоза и Клоделя как великих новаторов французского искусства, авторитетный исследователь творчества Клоделя Паскаль Лекроар резюмировал: «Лирическая драма Берлиоза представляла для Клоделя обратное зеркало драматических и музыкальных устремлений»⁹. В книге «Я композитор» А. Онеггер отмечал «нежнейшую привязанность Клоделя к берлиозовскому искусству и неприязнь к вагнеровскому, которую ничто не

могло поколебать»¹⁰. Среди сочинений Вагнера Клодель отметил оперу «Тангейзер», в идейном замысле которой доминирует «великий и могущественный Христианин»¹¹.

Фундаментальные основы христианства, в частности доктрина католицизма, имели основное значение в жизни и творчестве писателя. В лекции «Религия и поэзия», прочитанной по-английски перед членами католических объединений Балтимора в ноябре 1927 года, Клодель обосновал утверждение о вселенском значении наделенного духовным смыслом творчества католического поэта. В названной лекции Клодель дал истолкование драматического начала в жизни. Глубокое понимание драмы, согласно мысли Клоделя, дает художнику религия: «Только благодаря христианскому Откровению, благодаря громадным, грандиозным идеям Неба и Преисподней <...> поступки человека и его судьба облекаются величайшим значением»¹². В поэтическом творчестве, в мистерии «Благая весть Марии» и драматических пьесах Клоделем претворена свойственная христианству идея синтеза времени и вечности.

В статье «Драма и музыка» (1930), написанной по материалам упомянутой выше лекции, автор задается вопросом: какими возможностями располагает музыка для развития сценического действия? О функциях сценической музыки в мистериальной драме Клодель, по его словам, впервые задумался в 1921 году, во время одной из репетиций «Благой вести Марии», когда режиссер Фирмен Жемье указал на целесообразность привлечения музыки в развитие 3 сцены I действия.

⁶ Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб.: Гиперион; Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. – С. 6.

⁷ Claudel, P. (1965) Œuvres en prose. Gallimard. 869.

⁸ Ibid. P. 869.

⁹ Lécroart, P. (2004) Paul Claudel et la rénovation du drame musical. Étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collier, Germaine Tailleferre, Louise Vetch. – Liège, Mardaga. 32.

¹⁰ Онеггер, А. О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка, 1979. – С. 172.

¹¹ Claudel, P. (1965) Œuvres en prose. Gallimard. 871.

¹² Ibid. P. 65.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

Внимание к проблеме сценической музыки Клодель проявил в 1909 году, сообщив композитору Ф. Шмитту: «... я напишу новую версию «Юной девицы Виолены», которая, вероятно, будет содержать некую сценическую музыку»¹³. В цитированном выше письме Ф. Шмитту Клодель обозначил доминирующее в звуковом плане значение сценической речи в драме: «Когда я слушаю свою драму, я слышу человеческий голос, но совсем не пение»¹⁴. На протяжении 1913 – 1929 годов происходило формирование многоплановой системы театрально-драматургических стратегий Клоделя, в которой автор отмечал роль музыки следующим образом: «Никакая пантомима или немая сцена невозможна без музыкальной поддержки»¹⁵.

Новое понимание проблемы взаимодействия элементов драмы и музыки сформировалось во время пребывания Клоделя как крупного государственного деятеля с дипломатической миссией в Японии (1921 – 1927). «Продолжительные часы, которые я провел в Императорском театре <...> стали для меня профессиональной школой мастерства драматурга»¹⁶, – признавался Клодель. Анализируя функции сценической музыки в традиционном театре Китая, Клодель установил, что в китайской драме музыка передает течение времени, его продолжительность. Данное открытие, как можно предположить, побудило Клоделя в рамках определенной драматургической стратегии подойти к разрешению проблемы сценической музыки в «Благой вести Марии».

В статье «Драма и музыка» Клодель приводит ряд базовых понятий, на основе которых формируется система взаимодействия элементов сценической речи и сценической музыки; в этом плане важное значение имеет клоделевская формулировка «совокупность ощущений»: «Почему бы не открыть дверь тому зыбкому миру, в котором идея рождается из ощущения или где призрак будущего сливается с тенью прошлого? Почему бы не использовать для передачи самых тонких оттенков чувства воспоминания и мысли <...> движение, длительности <...> сочетания форм и видений, которые беспрестанно распадаются и вновь связываются?»¹⁷. Размышления Клоделя о проблеме сценической музыки в мистериальной драме неотделимы от его учения о ритмо-интонационной и темброво-ритмической основе таких видов сценической речи, как декламация

Результат претворения собственной теоретической разработки в художественном творчестве Клодель ярко передал в тексте посвященного А. Онеггеру эссе «О музыке» (1942). «Звучащее дыхание», как объяснял Клодель, является средством выражения как поэтической, так и музыкальной фразы: «Поддерживаемые необходимостью <...> любой ценой развить до полноты эту фразу, мы летим на крыльях ритма, уцепившись за гриву обезумевшей души, словно отделившейся от тела и притягиваемой своею целью; то поднимаясь, то опускаясь, жаждающая, свободная, в оковах, то медлительная, то резвая, а то вдруг замирающая на месте, без какой-либо поддержки, кроме слуха

¹³ Claudel, P. (2007) *Correspondance musicale réunie, présentée et annotée par Pascal Lécroart*. Éditions Papillon. 15.

¹⁴ Ibid. P. 16.

¹⁵ Ibid. P. 147.

¹⁶ Claudel, P. (1965) *Œuvres en prose*. Gallimard, 1965. 148.

¹⁷ Claudel, P. (1965) *Œuvres en prose*. Gallimard, 1965. 165.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

и чувства времени, исследует она во всех измерениях открывшуюся ей вселенную»¹⁸.

Эволюция идей Клоделя в период создания второго проекта «Благой вести Марии» с музыкой Мийо

На протяжении 1912 – 1929 годов параллельно происходила разработка Клоделем проблемы взаимодействия драмы и сценической музыки и постановки мистерии «Благая весть Марии» во Франции и за рубежом (Германия, Бельгия, Голландия, Люксембург, Россия). В России мистерия Клоделя была поставлена в сокращенном виде (три первых акта) Камерным театром А. Я. Таирова в Москве, 16 ноября 1920 года (роль Виолены исполняла Алиса Конон).

Идея «музыкального» проекта «Благой вести Марии» 1929 – 1932 годов, как можно предположить, возникла на основе созданной Клоделем в 1912 году вокально-драматической кульминации мистерии. Методы обновления Клоделем звукового пространства, а также драматургические функции литургических хоров в первой версии мистерии «Благая весть Марии» отдельно рассмотрены в нашей статье (2022)¹⁹.

Исследователь творчества Клоделя П. Лекроар обратил внимание на замечание, сделанное автором «Благой вести Марии» режиссеру-постановщику Жану Варио в 1912 году, во время репетиции спектакля, когда по ходу действия не были исполнены две народные песни, включенные Клоделем в художественный текст мистерии («Папаша Ивол-

га» и «Маргарита из Парижа»). Клодель настаивал на том, что песни необходимы для «поддержания или усиления драматизма ситуаций»²⁰. В соответствии с замыслом драматурга, в узловых точках развития действия мистерии следовало применить стратегию постепенного перехода от поэтического языка к музыкальному.

Учение Клоделя о видах и технике сценической речи содержит разработку связанной с ритмом дыхания стратегии речевых модуляций, во время которых основную функцию выполняют фонетические элементы слов; названные элементы определяют структуру той или иной фразы текста. Выдающийся писатель Андре Моруа так раскрыл особенности просодии Клоделя: «Французская фраза состоит из последовательности фонетических членов, с усилением голоса на последнем слоге» <...> Существуют естественные ритмы языка, это ритм сокращений сердца, ритм дыхания, и совершенно естественно, если ритм стиха, вместо того чтобы строиться по строгим правилам просодии, будет подстраиваться под дыхание»²¹.

Тембр голоса исполнителя (актера), выступая в качестве музыкального параметра экспрессии, занимал доминирующее положение в системе театрально-драматургических стратегий Клоделя. Принимая заинтересованное участие в распределении главных ролей между исполнителями «Благой вести Марии», Клодель обращал основное внимание на тембр голоса каждого актера. В проекте постановки «Благой вести Марии» 1929 – 1932 годов Клодель прибегал к методу символистского театра, состо-

¹⁸ Клодель, П. Глаз слушает. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. – С. 290–291.

¹⁹ Азарова, В. В. Об организации звукового пространства в мистерии П. Клоделя «Благая весть Марии»: редакция 1912 года // Культура и искусство. – 2022. – № 4. – С. 141–163. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.4.37912

²⁰ Lécroart, P. (2012) Le cœur dans les musiques de scène de L'Annonce faite à Marie (1912–1941) // Bulletin de la Société Paul Claudel. 4, n°208. 45–65.

²¹ Моруа, А. Литературные портреты: в поисках прекрасного. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. – С. 427.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

явшему в замене декорации словом, а слова – паузой.

Автор исследования «Постановки пьес П. Клоделя во Франции и в мире в период 1912 – 2012 годов» Мартин Кучера систематизировал сведения о сценической жизни «Благой вести Марии». Не обнаружив интереса к рассмотрению вопроса о способах разрешения Клоделем проблемы взаимодействия сценической речи и сценической музыки во время многочисленных театральных постановок мистерии, М. Кучера включил в книгу ценную информацию об отзывах современной прессы на постановки мистерии. Центральный раздел названного труда содержит репертуары ряда европейских театров, на основе чего автор сделал выводы об «основных представлениях текстов Поля Клоделя»²².

В монографию «Дариус Мийо. Жизнь и творчество» (1985) ее автор Е. М. Кокорева включила перекликающееся с идеями Клоделя примечательное суждение Мийо: «Нет ничего более фальшивого, чем вторжение музыкальных фраз в то время, когда актеры продолжают произносить текст произведения; текст невозможно услышать, ибо разговорные фразы и музыка смешиваются в двух совершенно несовместимых плоскостях. Чтобы подчеркнуть возвышенный лиризм отдельных диалогов, нужно было слова перевести в пение»²³. Еще в 1912 году, во время гастролей труппы театра Эвр в Германии (Эллерау), Клодель обратил внимание на то, что внезапное появление музыкальных фрагментов в развитии драматического действия «Благой вести Марии» нарушает

единство произведения, поскольку при этом обнаруживается несоответствие поэтического языка вокально-поэтическим формам.

Анализируя музыкальную природу лиризма Клоделя, долгие годы погруженного в мир античных образов и архаических вокально-речевых форм трагедии Эсхила, музыковед Поль Коллар указал на хорошо известные Клоделю-переводчику Эсхила особые способы речевого интонирования, распространенные в архаических культурах. В них незаметный переход от речи к пению как правило сопровождался изменением темпа. Указанный феномен драматургического *crescendo* П. Коллар истолковал как «общечеловеческую психологическую необходимость – использования различных видов речи, которые создают насыщенную образами выразительную форму высказывания»²⁴. Исследуемый Клоделем принцип совмещения ритмо-интонационных элементов стихотворной речи и динамического усиления (*crescendo* – *forte*) обнаружил, таким образом, новый, связанный с драматургией звука вид взаимодействия элементов сценической речи и музыки. «Перевод "Орестей" Клоделем, – отмечал П. Коллар, – передает дух и атмосферу оригинала. Прежде всего, Клодель сохранил ритм текста, что было первостепенно важно»²⁵.

Писатель А. Моруа охарактеризовал связанную с символизмом природу клоделевского стиха, который «представляет собой гораздо более сложную для восприятия условность, нежели регулярный стих, однако при чтении

²² Kučera, M. (2013) La mise en scène des pièces de Paul Claudel en France et dans le monde. Olomouc, République Tchèque. 16.

²³ Кокорева, Л. М. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1985. – С. 308.

²⁴ Bulletin de la Société Paul Claudel (1976). 63. Naissance du lyrisme musical. 2.

²⁵ Collaer, P. (1988) Darius Milhaud. Translated and edited by Jane Hohfeld Galante. San Francisco Press Inc., 1988. 106.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

чрезвычайно удобен для голоса и дыхания»²⁶. Характерная пульсация связанного с античным стихосложением сценического метра, основанного на сочетании краткой и долгой долей, рассмотрена Клоделем в лингвистическом разделе его теории «фундаментального ямба». С целью подчеркнуть звучание слогов, содержащих согласные звуки, либо обнаружить экспрессию гласных, Клодель применял в сценической речи технику смещения ритмо-интонационных акцентов в словах на начальные слоги. Стихи с чередованием краткой и долгой долей, в которых нарушение ямбического «хода» происходит в последней стопе, в позднейшей античности называли «хромыми ямбами» (холиямбами). Клоделю как знатоку античной метрики (мелопеи) – ритмико-мелодической поэзии – важнейшей представлялась ориентация переводимого текста на сценическую речь. Концепция пространственно-звукового / музыкального развития драмы получила творческое претворение в проекте постановки «Благой вести Марии» со сценической музыкой Мийо. Примечательно, что композитор различал в просодии Клоделя «чеканную пульсацию языка»²⁷. Можно предположить, что применение Клоделем в технике стихосложения новых ритмо-интонационных формул оказало непосредственное воздействие на процесс формирования его идеи о дифференциации видов сценической музыки на основе параметров их ритмо-интонационной и темброво-ритмической выразительности.

В процессе создания проекта мистерии «Благая весть Марии» 1929 – 1932 годов предметом особого внимания Клоделя являлись мо-

дуляции хора. Систематизируя принципы речевой техники во время исполнения хоровых партий в либретто «Орестей», созданном на основе переводов с древнегреческого трилогии Эсхила, Клодель отмечал в письме Д. Мийо от 10 ноября 1927 года: «Музыка хоров – это тот мир, который еще предстоит завоевать»²⁸. Функцию обнаружения духовного смысла в мистерии Клоделя выполняет декламационно-речитативная партия поющего на латыни литургического хора. Вместо хора Мийо включил в партитуру 1932 года состав исполнителей в виде вокального ансамбля (сопрано, альт, тенор и бас).

Новое истолкование хоровой партии в развитии драматургии либретто и в драматургии музыкально-театрального произведения утвердилось во время совместной работы Клоделя и Мийо над оперой «Книга Христофора Колумба» (1927–1929).

Находясь на завершающей стадии теоретического обоснования техник сценической речи и на вершине эволюции звукового (поэтического) языка, Клодель в период 1929 – 1932 годов располагал системой драматургических стратегий. Помимо общих планов сценической речи и сценической музыки названная система включала музыкальный (звуковой) аспект ритмо-интонационной и темброво-ритмической выразительности, а также аспект динамики как средства звукового языка. Названные параметры экспрессии приняли участие в формировании новых видов клоделевской системы драматургических стратегий.

«Параллельная музыка» как разновидность драматургической стратегии Клоделя и ее

²⁶ Моруа, А. Литературные портреты: в поисках прекрасного. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. – С. 428.

²⁷ Мийо, Д. Беседы с Клодом Ростаном / предисловие К. Руа. – М.: Издательство «Композитор», 2016. – С. 110.

²⁸ Cahiers Paul Claudel 3. (1961) Correspondance Paul Claudel Darius Milhaud. 1912–1953. Paris, Gallimard. 84.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |**претворение в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929 – 1932 годов**

Творческое переосмысление Клоделем драматических постановок в традиционном театре Китая и Японии привело к формированию авторской формы театральности, получившей определение «параллельная музыка». Сценическая музыка, предшествуя словам в спектаклях традиционного Восточного театра, не выполняет функций поддержки или подчеркивания вербального ряда: «Слово вызывает в нас чувства, рисует фразу, оставляя нам заботу эту фразу завершить <...> Так музыка выполняет свои задачи, действуя параллельно с нами»²⁹, – пояснил Клодель в статье «Драма и музыка». Произведение Клоделя в прозе «Театр Бунраку» содержит поэтическое описание представления с музыкой традиционного японского театра кукол Осаки, ставшего основой современной драмы кабуки. Клодель истолковал смысл взаимодействующих элементов музыки и условного языка актерской игры с куклами: «Здесь происходит нечто, отрывающее от книги и присваивающее себе ее язык <...> Второй хорист держит в руках японскую гитару с длинным грифом – это самисэн, обтянутый белой кожей, из которого он время от времени извлекает медиатором слоновой кости несколько звуков, несомненно подобных звукам античной лиры. Но тем более полно ему одному принадлежит целый хор с замкнутыми устами»³⁰. Широкий диапазон представлений Клоделя о возможностях звукового языка получил творческое претворение в системе взаимодействующих элементов сценической речи и звука, определенной драматургом как «параллельная музыка».

Драматургическую стратегию «параллельной музыки» Клодель претворил в проекте постановки мистерии «Благая весть Марии» 1929 – 1932 годов, включив в эпизод прощания Анна Веркора с домочадцами (монолог из 4 сцены I действия) доносящуюся издали детскую песню: «Иволга поет, / Вишенки клюет, / а косточки нам дает!»³¹. Применение Клоделем «параллельной музыки» имеет драматургическое обоснование: вступление вокального фрагмента не оказывает влияния на темп развития действия. Клодель переосмыслил драматургическую функцию музыкального эпизода: содержание детской песни не имеет прямого отношения к происходящему на сцене событию ухода в странствие Анна Веркора. Хор не комментирует слов героя. Взаимодействие ритмоинтонационных элементов речи Анна Веркора и вокальных интонаций (детского хора) происходит в области «параллельной музыки»; драматургическая функция музыкального фрагмента состоит в обнаружении общего смысла мистерии. Вместе с тем «параллельная музыка» из 4 сцены I действия формирует атмосферу лиризма в мистерии, составляя смысловое единство с эпизодом трагической и светлой кончины главной героини Виолены (финал мистерии).

В 4 сцене I действия реплика Анна Веркора («Иволга свищет – золотистая на розовом дереве!») и партия детского хора («О Виолена, жестокая Виолена, желанная душе моей, ты изменила мне!»³²) образуют семантический контрапункт. «Посторонняя» (как будто) вокальная речь хора отсылает к горестным репликам Жака Юри (бывшего жениха главной героини) из финальной сцены мистерии.

²⁹ Claudel, P. (1965) *Œuvres en prose*. Gallimard, 1965. 150.

³⁰ Ibid. P. 1182.

³¹ Клодель, П. Благая весть Марии. Мистерия в 4 актах с прологом. – СПб.: Наука, 2006. – С. 88.

³² Там же. С. 88, 478.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

В «Благой вести Марии» Клодель обнаружил развитие свойственной христианству идеи синтеза времени и вечности. Пространственно-временной континуум, создаваемый в мистерии благодаря присутствию в ней музыки, подчеркивает значение мысли о связи времен – прошлого и настоящего. «Параллельная музыка» передает смысл временной длительности, продолжительности действия мистерии. Авторы мистерии выразили смысл христианской идеи синтеза времени и вечности посредством взаимодействия элементов вербального и музыкального языка.

«Музыка в зарождающемся состоянии» и ее претворение в проекте постановки мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов

Определение «музыка в зарождающемся состоянии» Клодель применил к композиционным разделам инструментальной сценической музыки, включенным в проект «Благой вести Марии» 1929 – 1932 годов. В качестве драматургической стратегии «музыка в зарождающемся состоянии» принимает участие в 1 сцене III действия «Благой вести Марии». События названной сцены происходят в зимнем лесу в рождественский сочельник. В массовой сцене принимают участие второстепенные персонажи: работники, прокладывающие дорогу в лесу для проезда королевского кортежа в Реймс, подмастерье, клирик, женщины, мэр, старуха. Возгласы, смех, крики, звуки деревянной трещотки чередуются с произносимыми священником на латыни изречениями из Священного Писания. Звукоподражательные, шумовые элементы и сигналы труб, рога, а также голоса колоколов, доносящиеся из окрестных деревень, составляют многоголосое звуковое пространство.

Инструментом обнаружения смысла происходящего является сопровождающий действие авторский комментарий: «По обе стороны сцены высятся две огромные фигуры, сделанные из вязанок хвороста, в балахонах из сурового холста с нарисованными на груди крестами красного цвета; головы им заменяют бочонки с выпиленными поверху зубцами, изображающими короны; лица грубо намалеваны красной краской; в отверстие каждого бочонка вставлена длинная труба, которая поддерживается наподобие руки жердиной»³³. Атрибуты сценического оформления действия напоминают об аналогичных деталях, масках и символических образах традиционного японского театра марионеток Бунраку, где кукла – это «лучистая звезда, недоступная никакому контакту»³⁴.

Молчаливые фигуры сооруженных в лесу гигантов в 1 сцене III действия «Благой вести Марии» – «превосходные и достойнейшие особы»³⁵. Создавая аллегорические образы (Гога и Магога или «великого императора Абиссинии и его супружницы Беллоны»), фигуры гигантов, как предполагал Клодель, исполняют роль «хора». Данная роль принципиально значима для применения драматургической стратегии Клоделя в виде «музыка в зарождающемся состоянии». В то время как «хор» визуально представляет элементы действительности из времен Столетней войны (факта прибытия Карла VII в сопровождении Жанны д'Арк на коронацию в Реймс), фрагмент «чистой музыки» (без слов) раскрывает смысл происходящего. Музыкаль-

121

³³ Клодель, П. Благая весть Марии. Мистерия в 4 актах с прологом. – СПб.: Наука, 2006. – С. 146.

³⁴ Claudel, P. (1965) Œuvres en prose. Gallimard, 1965. 1181.

³⁵ Клодель, П. Благая весть Марии. Мистерия в 4 актах с прологом. – СПб.: Наука, 2006. – С. 148.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

ный фрагмент представляет, таким образом, план внутреннего действия мистерии.

«Вербальная музыка» – стратегия перехода в область звукового языка Клоделя. Обнаружение принципов драматургии звука

Внимание к драматургии звука характеризует эволюцию звукового языка Клоделя *rag excellence*. На границах перехода от разговорной речи к декламации и от декламации к просодии с элементами интонирования, а от нее – к пению или инструментальному фрагменту сценической музыки, в области соединения элементов сценической речи и музыки в драматическом развитии мистерии принимает участие «вербальная музыка» (*opéra de parole*) как стратегия перехода в область звукового языка Клоделя и обнаружения принципов драматургии звука. Учитывая театральную-драматическую стратегию «вербальной музыки» Клоделя, Д. Мийо придал музыке ритмо-интонационную и театральную образность, выразительность: названные особенности музыкального языка композитора ярко характеризует фрагмент партитуры «Часть III-1. "Гиганты"»³⁶. В разделе «Гиганты», как и в общей фрагментарной композиции сценической музыки к «Благой вести Марии», Мийо учитывал тонкости драматургических стратегий Клоделя.

Г. Т. Филенко, автор многогранного исследования о Мийо, включенного в ее книгу «Французская музыка первой половины XX века», охарактеризовала профессиональную ответственность Мийо при выполнении тех творческих задач, которые возникали во время сотрудничества композитора с тем или иным

автором литературного текста: «Мийо всегда очень гибко и точно отвечает условиям (или заказу), породившим то или иное его сочинение, соотнося свои замыслы с адресатом, что несколько не снижает художественного и профессионального уровня его решений»³⁷. Приведенное высказывание в полной мере относится к представленным в партитуре сценической музыки Мийо принципам музыкальной интерпретации идей мистерии Клоделя «Благая весть Марии».

В адресованных Мийо письмах 1931 года Клодель отмечал, что сценическая речь не является ведущей составляющей спектакля в целом, но «исходящая из текста» музыка выступает основным носителем духовного смысла «Благой вести Марии». Логику «opéra de parole» как искусства органичного взаимодействия элементов сценической речи и сценической музыки Клодель раскрывал так: «Музыка, которая скорее происходит из текста, нежели сопровождает его, незаметно переходит из сферы чувств в сферу звука»³⁸. Речь идет, по сути, о технике постепенных модуляций, которые приводят к новому качеству взаимодействия речевой экспрессии как принципа драматургии звукового языка Клоделя и интонируемого смысла музыки Мийо.

Исследование комплекса взаимодействующих элементов сценической музыки, сценической речи и драматургии звука привело Клоделя к попытке разрешить проблему создания спектакля с доминирующей ролью музыкальной драматургии. Стратегия «вербальной музыки» происходила из проверенной практикой принципа вероятного совпадения ритмо-

³⁶ Milhaud, D. (1932) *L'Annonce faite à Marie pour quatuor vocal et ensemble*. Texte de Paul Claudel. Éditions Salabert. 28.

³⁷ Филенко, Г.Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. – Л.: Музыка, 1983. – С. 122.

³⁸ Cahiers Paul Claudel 3. (1961) *Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud*. 1912–1953. Paris, Gallimard. 191.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

интонационного и тембрового элементов разговорной речи (декламация, просодия) и параметров музыкального языка. Интонационно-ритмические элементы «словесной музыки», как полагал Клодель, призваны стать инструментом перехода от сценической речи к сценической музыке.

Взаимодействуя с принципом клоделевской стратегии обнаружения драматургии звука, структуры музыкального синтаксиса Мийо образуют области сопряжения и расхождения. Стратегия обнаружения драматургии звука оказалась новой ступенью эволюции звукового языка Клоделя. Драматург развивал мысль о том, что если актеру необходимо совершенное владение техникой переходов от одного вида сценической речи к другому, то музыканту не менее важно владение искусством драматической игры. Итак, в процессе эволюции звукового языка Клоделя сформировалась и утвердилась стратегия, обнаружившая драматургию звука – «вербальная музыка» («*oréga de parole*») или «звуковая речь». Клодель полагал, что данная стратегия является средством динамизации действия мистерии.

Драматургия звукового языка Клоделя ясно обнаруживается в разделах мистерии, содержащих авторский поэтический комментарий действия. Придавая символический смысл тому или иному акустическому феномену или внешнему шуму, Клодель в письмах предоставил композитору разъяснения к каждому из комментариев, включенных в текст «Благой вести Марии».

Лирическая интонация авторского голоса сообщает действию мистерии драмы выразительные оттенки смысла. Согласно замыслу Клоделя, разыгрываемая вечером накануне Рождества «Благая весть Марии» передает зри-

телям радостное переживание чуда – появления на свет младенца Иисуса.

Заслуживает упоминания отмеченный Клоделем в постановках традиционного японского театра драмы Но и примененный в «Благой вести Марии» прием замены репликами одного из персонажей реального звучания звуковых сигналов (трубы, рога, звона колоколов). Согласно мысли Клоделя, замена фрагмента сценической музыки на словесную реплику того или иного персонажа происходит на основе применения стратегии «вербальной музыки» – незаметных переходов (от сценической речи к декламации; от декламации к просодии с элементами интонирования; от просодии – к пению или исполнению фрагмента сценической музыки). Сосредоточение мысли Клоделя на проблеме звукового языка мистерии драмы его современники не без основания рассматривали как «искушение оперой».

Неизменно остававшаяся в русле христианской традиции (католицизм) творческая практика Клоделя находилась в культурном пространстве интеллектуального диалога представителей французского символистского театра 1890 – 1900-х годов.

Разработка Клоделем проблемы сценической музыки в проекте постановки «Благой вести Марии» в период 1929 – 1932 годов привела к возникновению определенных драматургических стратегий, применение которым Клодель позднее находил в отдельных постановках собственных пьес, например, в «Истории Тобия и Сарры» (1938).

В истолковании аспектов звукового языка и принципов драматургии звука Клодель, глубоко понимавший природу музыки как имманентного искусства интонируемого смысла, приблизился к проблеме взаимодействия ритмо-интонационных элементов вербального ряда



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

и синтаксиса мелодических фраз сценической музыки.

Несостоявшаяся в театре Пигаль премьера новой версии мистериальной драмы «Благая весть Марии» со сценической музыкой Мийо представляет собой уникальный пример творческой практики Клоделя, разработавшего новую концепцию взаимодействия музыки и драмы.

Признавая роль музыки как ведущую в проекте постановки мистерии 1929 – 1932 годов, Клодель разработал учение о сценической речи, прошел путь эволюции звукового языка, осмысления принципов драматургии звука.

Проект «Благой вести Марии» 1929 – 1932 годов содержал комплекс драматургических стратегий Клоделя, связанных с композиционными особенностями сценической музыки. Драматург дифференцировал новые формы музыкально-театральной выразительности, определив их как «параллельная музыка», «музыка в зарождающемся состоянии» и «вербальная музыка» (*oréga de parole*).

Неотъемлемой частью рассмотренного творческого проекта являются теоретические исследования Клоделя, в первую очередь, переписка драматурга с композитором Д. Мийо, а также «Произведения в прозе» и «Импровизированные мемуары». Названные материалы представляют ценный вклад Клоделя в историю исследований культуры XX века.

Новизна и оригинальность замысла постановки мистерии «Благая весть Марии» в период 1929 – 1932 годов позволяют считать данный проект яркой кульминацией на пути эволюции театрально-драматической системы Клоделя, внесшего значительный творческий вклад в театрально-драматическое искусство XX века.

Список литературы

- Азарова, В. В. Об организации звукового пространства в мистерии П. Клоделя «Благая весть Марии»: редакция 1912 года // *Культура и искусство*. – 2022. – № 4. – С. 141–163. DOI: 10.7256/2454-0625.2022.4.37912
- Клодель, П. *Благая весть Марии. Мистерия в 4 актах с прологом*. – СПб.: Наука, 2006. – 618 с.
- Клодель, П. *Глаз слушает*. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. – 379 с.
- Кокорева, Л. М. *Дариус Мийо. Жизнь и творчество*. – М.: Советский композитор, 1985. – 336 с.
- Кокорева, Л. М. Письма Поля Клоделя Дариусу Мийо // *Журнал «Музыкальная академия»* – 2022 – №.1 (777) – С. 106–115.
- Мийо, Д. *Беседы с Клодом Ростаном / предисловие К. Руа*. – М.: Издательство «Композитор», 2016. – 180 с.
- Моруа, А. *Литературные портреты: в поисках прекрасного*. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. – 608 с.
- Онеггер, А. *О музыкальном искусстве*. – Л.: Музыка, 1979. – 264 с.
- Филенко, Г.Т. *Французская музыка первой половины XX века: Очерки*. – Л.: Музыка, 1983. – 231 с.
- Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб.: Гиперион; Издательский Центр «Гуманитарная Академия», 2000. – 480 с.
- Beretta, A. (2000) Claudel et la mise en scène: Autour de L'Annonce faite à Marie (1912–1955). Edition imprimée. 452.
- Bulletin de la Société Paul Claudel (1976) 63. Naissance du lyrisme musical. 1–13.
- Cahiers Paul Claudel 3. (1961) Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud. 1912–1953. Paris, Gallimard. 372.
- Claudel, P. (2007) Correspondance musicale réunie, présentée et annotée par Pascal Lécroart. Éditions Papiilon. 336.



Валентина Владимировна АЗАРОВА

| Проблема сценической музыки и драматургические стратегии П. Клоделя в проекте мистерии «Благая весть Марии» 1929–1932 годов |

Claudé, P. (2001) *Mémoires improvisés*. Recueillis par Jean Amrouche. Paris, Gallimard, 2001. 367.

Claudé, P. (1965) *Œuvres en prose*. Gallimard. 1628.

Collaer, P. (1988) *Darius Milhaud*. Translated and edited by Jane Hohfeld Galante. San Francisco Press Inc. 422.

Combarieu, J. (1913) *Histoire de la musique*. Vol. I. Paris, Librairie Armand Colin. 652.

Kučera, M. (2013) *La mise en scène des pièces de Paul Claudé en France et dans le monde*. Olomouc, République Tchèque. 454.

Lécroart, P. (2012) *Le chœur dans les musiques de scène de L'Annonce faite à Marie (1912–1941)*. Bulletin de la Société Paul Claudé. 4, n°208. 45–65.

Lécroart, P. (2004) *Paul Claudé et la rénovation du drame musical. Étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine Tailleferre, Louise Vetch*. Liège, Mardaga. 2004. 134, 144–160.

Milhaud, D. (1932) *L'Annonce faite à Marie pour quatuor vocal et ensemble*. Texte de Paul Claudé. Éditions Salabert. 73.



Valentina V. AZAROVA

| Stage Music and Paul Claudel's Dramatic Strategy to 'the Tidings Brought to Mary'. 1929–1932 Project of the Mystery Play |

Valentina V. AZAROVA

Saint Petersburg State University
7-9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034 Russian Federation
Faculty of Arts, Department of Organ, Harpsichord and Carillon
Doctor of Science (Art History), Professor
ORCID: 0000-0003-1049-2259
E-mail: azarova_v.v@inbox.ru

STAGE MUSIC AND PAUL CLAUDEL'S DRAMATIC STRATEGY TO 'THE TIDINGS BROUGHT TO MARY'. 1929–1932 PROJECT OF THE MYSTERY PLAY

This article looks at the system of theater and dramaturgy strategies which were devised by Paul Claudel to ensure interaction between elements of scenic speech and excerpts from stage music by Darius Milhaud in the frame of 1929–1932 project of 'The Tidings brought to Mary' mystery play.

The methodology used in this research is relevant for interdisciplinary studies in humanities. Aspects of Art History, Cultural Studies, philology and Dramatic Art combined shape new knowledge about Paul Claudel's theater and drama strategies in terms of scenic speech, as well as the functions of stage music in the XXth century mystery play. What has been uncovered is an evolution of Claudel's ideas pertaining to theater and drama put into perspective against the background of French symbolism that developed in the 1900s. Implementing of Catholic Faith fundamentals in 'The Tidings brought to Mary' and the other plays Claudel wrote during the period under review has also been noticed in this article. The author determines the main aspects of Claudel's stage speech theories, which were presented as a set of dramaturgical strategies, and examines interacting elements of scenic speech and stage music. Concerning 'The Tidings brought to Mary' the strategies in question

are as follows: 'parallel music', 'nascent music' and 'opéra de parole'. Claudel's transitioning to a language of sound and discovering the principles of sound dramaturgy have also been studied.

The following conclusions were drawn:

Claudel came to systemize new forms of scenic speech based on differentiating between rhythm and intonation parameters, as well as rhythm and timbre, drama and vocals regarding to expression of emotion in music and theater.

Some elements of the Far Eastern Theater performances had a significant impact on theatrical quality of Claudel's plays.

Working on theater performances of his mystery play between 1929 and 1932, Claudel creatively used a theory he called 'Music and drama'.

With help from Darius Milhaud, Claudel as an illustrious XXth century French thinker addressed the issue of stage music on both conceptual and practical grounds with respect to performances of his mystery play in 1929 to 1932 and thus made a significant contribution to research in history of drama and theater.

Key words: Claudel, theater, French symbolism, Milhaud, stage music, scenic speech, mystery play, Tidings brought to Mary.

References

Azarova, V. (2022) On the organization of sound space in "The Tidings brought to Mary" by Paul Claudel,

1912 edition. Culture and Art. 4. 141–163.
DOI: 10.7256/2454-0625.2022.4.37912



Valentina V. AZAROVA

| Stage Music and Paul Claudel's Dramatic Strategy to 'the Tidings Brought to Mary'. 1929–1932 Project of the Mystery Play |

Beretta, A. (2000) Claudel et la mise en scène: Autour de L'Annonce faite à Marie (1912–1955). Edition imprimée. 452.

Bulletin de la Société Paul Claudel (1976). Naissance du lyrisme musical. 1–13.

Cahiers Paul Claudel 3. Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud. 1912–1953 (1961) Paris. Gallimard. 372.

Claudel, P. (1965) Œuvres en prose. Gallimard. 1628 p.

Claudel, P. (2001) Mémoires improvisés. Recueillis par Jean Amrouche. Gallimard. 367.

Claudel, P. (2007) Correspondance musicale réunie, présentée et annotée par Pascal Lécroart. Éditions Papillon. 336.

Collaer, P. (1988) Darius Milhaud. Translated and edited by Jane Hohfeld Galante. San Francisco Press Inc. 422.

Combarieu, J. (1913) Histoire de la musique. Vol. I. Librairie Armand Colin, Paris. 652.

Filenko, G. (1983) Frantsuzskaia muzyka pervoi poloviny XX veka: Ocherki [French music in the first half of the XXth century: Essays] Leningrad: Muzyka. – 231. (in Russian).

Frantsuzskii simbolizm. Dramaturgiia i teatr [French symbolism. Dramaturgy and theater] (2000) Saint-Petersburg: Giperion; Izdatel'skii Tsentr «Gumanitarniaia Akademiia». 480. (in Russian).

Klodel', P. (2006) Blagaia vest' Marii. Misteriia v 4 aktakh s prologom [The Tidings brought to Mary, a mystery play in a Prologue and Four Acts] Saint-Petersburg: Nauka. 618. (in Russian).

Klodel', P. (2006) Glaz slushaet [The Eye listens] Moscow: B.S.G.-Press. 379. (in Russian).

Kokoreva, L. (1985) Darius Miño. Zhizn' i tvorchestvo [Life and work of Darius Milhaud] Moscow: Sov. Kompozitor. 336. (in Russian).

Kokoreva, L. (2022) Pis'ma Polia Klodelia Dariusu Miño [Paul Claudel's letters to Darius Milhaud]. Zhurnal «Muzykal'naia akademiia» No.1 (777). 106–115 (in Russian)

Kučera, M. (2013) La mise en scène des pièces de Paul Claudel en France et dans le monde. Olomouc. République Tchèque. 454.

Lécroart, P. (2004). Paul Claudel et la rénovation du drame musical. Étude de ses collaborations avec Darius Milhaud, Arthur Honegger, Paul Collaer, Germaine Tailleferre, Louise Vetch. Mardaga, Liège. 384.

Lécroart, P. (2012). Le chœur dans les musiques de scène de L'Annonce faite à Marie (1912–1941). Bulletin de la Société Paul Claudel. 4, n°208. 45–65.

Miño, D. (2016) Besedy s Klodom Rostanom [Darius Milhaud: Interviews with Claude Rostand] Moscow: Kompozitor. 180. (in Russian).

Milhaud, D. (1932) L'Annonce faite à Marie pour quatuor vocal et ensemble. Texte de Paul Claudel. Éditions Salabert. 73.

Morua, A. (2021) Literaturnye portrety: v poiskakh prekrasnogo [Literary portraits: Search for beauty] Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus. 608. (in Russian).

Onegger, A. (1979) O muzykal'nom iskusstve [On musical art] Leningrad: Muzyka. 264. (in Russian).

127

