

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 782.1

В. В. Азарова

«ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА» В ТВОРЧЕСТВЕ В. Д'ЭНДИ

Венсан д'Энди (1851–1931) — выдающийся французский композитор, дирижер, педагог, музыкальный теоретик, активный музыкально-общественный деятель. Индивидуальная неповторимость его художественных позиций и творческих принципов отражена в произведениях разных жанров (всего более ста опусов): симфониях, музыкально-театральных произведениях, вокальных и камерно-инструментальных ансамблях, мотетах, мадригалах, хоралах и циклах пьес для органа.

С 1865 г. д'Энди учился в Парижской консерватории у известного музыкального исследователя и авторитетного педагога А. Лавиньяка (сольфеджио, гармония). В игре на фортепиано д'Энди совершенствовался у одного из самых влиятельных французских пианистов — А. Мармонтеля, затем у его ученика и последователя — профессора Л. Дьемера. Начало франко-прусской войны (1870) внесло изменения в жизнь и творческие планы д'Энди — представителя знатного рода французской военной аристократии: он стал активным защитником интересов Франции. В 1873 г. сбылась мечта д'Энди заниматься по композиции у С. Франка (1822–1890) — одного из ведущих музыкантов эпохи Обновления во французской музыке второй половины XIX в., крупнейшего органиста-импровизатора, создателя «своей школы» [1, с. 114].

Новое поколение музыкантов 1890–1900-х годов ценило в искусстве Франка *совершенное единство морально-этических и художественных идей*. Названный феномен отмечал К. Дебюсси в рецензии 1903 г. на концертное исполнение «Заповедей блаженств», сочиненных Франком: «...с той доверчивой душевной чистотой, становящейся достойной восхищения, когда композитор оказывается лицом к лицу с музыкой, перед которой преклоняет колени, шепча самую человечную молитву, когда-либо вырвавшуюся из души смертного...» [2, с. 128].

После смерти Франка д'Энди оставался «самым авторитетным представителем его традиций» [1, с. 114]. В монографическом исследовании о Франке, получившем широкую известность, д'Энди раскрыл аспекты духовного содержания творчества Франка, суть

его творческого метода, закономерности композиции произведений разных жанров, показал неповторимые качества личности этого великого художника [3; 4; 5].

Выпускниками «школы Франка», оказавшей значительное влияние на развитие французской культуры XX в., наряду с д'Энди были Ш. Борд, П. де Бревиль, П. Видаль, Г. Ропартц, А. Дюпарк, Э. Шоссон, Г. Пьерне, А. де Кастильон, С. Руссо. Органный курс «свободной импровизации» Франка в Парижской консерватории посещал и К. Дебюсси, занимавшийся по композиции в классе Э. Гиро.

Франка и его учеников связывали общие устремления с представителями «школы духовной и классической музыки». С 1853 г. эта «школа» вела подготовку певцов, органистов, дирижеров и композиторов на основе изучения и исполнения музыки XV–XVII вв. Музыканты «школы Франка» активно готовили издания сочинений Рамо, Монтеверди, Детуша, а также духовной музыки. Разделяя критическое отношение Франка к методам обучения музыкантов в Парижской консерватории, его единомышленники стремились изменить современную традицию высшего музыкального образования, открыть альтернативное консерватории новое высшее учебное заведение в Париже. Вдохновленные идеями Франка его ученики Ш. Борд, д'Энди и А. Гильман создали новую «Schola cantorum» («Певческую школу»), которая официально была открыта в 1896 г. Основу образования музыкантов в ней составляло развитие педагогических и творческих традиций Франка. «Schola cantorum» явилась центром пропаганды старинной духовной и светской музыки.

В начале 1900-х годов д'Энди — единодушно признанный крупный авторитет в различных областях музыкального искусства. Начав работу в должности секретаря Национального музыкального общества (1876), с 1890 г. он стал его председателем; попутно д'Энди на протяжении более 30 лет служил директором «Schola cantorum» и ведущим профессором основного курса теории композиции. По записям, сделанным в 1897–1898 гг., он составил первую книгу фундаментального трехтомного «Курса музыкальной композиции» («Cours de composition musicale»). Том 1 был издан в 1902 г., том 2 — в 1909 г., том 3 — в 1933 г. (после смерти композитора) [6]. Торжественная речь д'Энди, произнесенная им на открытии курса в «Schola cantorum» в ноябре 1900 г., была напечатана в «Tribune de Saint-Gervais» [7, с. 88].

Высокая интеллектуальная культура, составляющая существенную особенность личности д'Энди, по словам Р. Роллана, *не являлась, тем не менее, главной «замечательной чертой» композитора* [7, с. 87]. Религиозно-этическая, духовная составляющая находилась в центре обширного комплекса идей — музыкально-эстетической системы д'Энди, утверждавшего: «Художник должен, прежде всего, иметь Веру: веру в Бога, веру в искусство; ибо эта Вера побуждает его к познанию и путем этого познания помогает подниматься все выше и выше по лестнице бытия к своему пределу, который есть Бог» [7, с. 16]. Творческое формирование д'Энди происходило в культурном пространстве Франции 1880–1890-х годов, в атмосфере социально-политических и идейных противоречий Третьей республики. Соотношение сил Французской Республики и церкви характеризует названный период как кризисный, переходный (от неустойчивости к более стабильному равновесию сил). Полное разделение сфер жизни общественной и религиозной (сепарация) произошло во Франции 9 декабря 1905 г. В творчестве композитора различаются отголоски идей современной социально-политической, духовной, художественно-театральной жизни III и IV Французской Республики [8]. В «Легенде о Святом Христофоре», например, это актуальный для 1880–1900-х годов мотив частой смены политической

власти, которому противопоставлена тема иллюзорных ценностей суетной жизни современного человека — буржуа, рядового горожанина или представителя артистической среды.

В различные периоды творческой эволюции для выражения своего художественного кредо д'Энди прибегал к григорианским песнопениям. Творчество композитора тесно связано с древней традицией григорианского хора, возникшего в VIII–X вв. на территории Франции и стоящего у истоков западноевропейской музыкальной культуры. Д'Энди считал григорианские гимны, цитируемые им в узловых точках развития его «французских музыкальных драм», не только выражением духовной сущности человека, стремящегося к Богу, но и проявлением самой сущности божественного *откровения* [6]. Григорианские песнопения — неотъемлемая составляющая процесса развития музыкальной драматургии произведений д'Энди для музыкального театра. Эти гимны выполняют функцию идейно-смыслового обобщения всей художественной концепции. Серьезное, благоговейное отношение к монодийной культуре прошлого, к особенностям мироощущения и музыкального мышления Средних веков сформировалось у д'Энди в результате глубокого постижения литургических гимнов. Интерес к григорианскому хоралу д'Энди передал своим ученикам. Среди них были французские композиторы — Э. Сати, А. Ролан-Манюэль, А. Руссель, А. Онеггер, Ж. Орик, П. Ле Флем, А. Маньяр, Деода де Северак, а также представители других национальных школ — Х. Турина, И. Альбенис, К. Портер, М. Михалович, Ж. Кантелуб, Й. Нюстрем.

Обновление духовной жизни на основе утверждения религиозно-философских идей по-разному отражено во французской философии и литературе, драматическом и музыкальном театре. В произведениях Э. Ренана и А. Франса, Ж. Дюамеля, Р. Роллана и П. Клоделя, в сочинениях Ш. Гуно, Ж. Массне и К. Сен-Санса, С. Франка, К. Дебюсси и П. Дюка, В. д'Энди, Ф. Пуленка, О. Мессиана названная идея получила различное истолкование [9; 10].

Последовательное, яркое ее воплощение представлено в музыкально-театральном творчестве д'Энди, которое развивалось на протяжении всей жизни композитора. Первые сочинения относятся к 1869–1872 гг. С отроческих лет он регулярно посещал музыкальный театр, самостоятельно изучал либретто и партитуры опер. Это «Les Bourgraves» — историческая драма об интендантах, защитниках крепости на берегу Рейна, в Священной Римской империи. От шестисотстраничной партитуры сохранился лишь рукописный фрагмент либретто Робера де Боньера, который стал автором и других либретто, написанных для д'Энди. За первой музыкальной драмой последовали отвергнутые самим композитором произведения, среди которых — «Звонари» по мотивам романа Жорж Санд, «Зачарованный лес» по Уланду, «Магомет» на основе поэтического сюжета Гёте. Несостоявшимся оказался проект «Абенсераги» — музыкальной драмы по Р. Шатобриану. Мотив *особой миссии героя* — единственного потомка древнего арабского аристократического рода — получил воплощение в дальнейшей эволюции музыкально-театрального творчества композитора. Музыка незавершенной музыкальной драмы «Валленштейн» составила основу партитуры «Три симфонические увертюры по Шиллеру» (1870–1881). Работа д'Энди над скандинавской драмой «Аксель» (1878) по поэме шведского поэта И. Тегнера (1782–1846) была приостановлена (произведение создавалось в сотрудничестве с либреттистом Р. де Боньером); тематический материал этого произведения позднее был использован композитором для музыкальной драмы «Фервааль».

Избрав для нового сочинения сюжет пьесы Г. Флобера «Искушение святого Антония», д'Энди вскоре отказался и от этой работы; в ней впервые наметилось стремление

воплотить обобщенный симфонический и музыкально-драматический образ пылкого чувственного соблазна (*искушения*), который получит развитие и завершение в партии Королевы чувственных наслаждений («Легенда о Святом Христофоре»).

В период 1876–1882 гг. появилась одноактная комическая опера «Ожидайте меня под вязом» (ор. 14) по пьесе Ж. Превеля (либретто Р. де Боньера). До 1910 г. эта опера выдержала девятнадцать спектаклей на сцене Национального театра комической оперы.

В 1879–1883 гг. на собственный текст молодой композитор создавал «Песнь о колоколе» по поэме Ф. Шиллера, ставшую своеобразным итогом начального этапа эволюции его музыкально-театрального творчества. Для названного периода в целом характерны поиски индивидуальных принципов развития музыкальной драматургии и стиля.

В большой рукописной партитуре «Песни о колоколе», сплошь испещренной сценическими ремарками, музыкальный жанр произведения определен как симфоническая поэма. В переписке с друзьями то же самое произведение автор называл «Драматической Легендой с Прологом и семью картинками» для солистов, двойного хора и оркестра [12]. Различия в жанровых обозначениях не мешали д'Энди сочинять крупную форму в духе Г. Берлиоза («Осуждение Фауста») и, вместе с тем, в русле традиции вокально-симфонических партитур С. Франка на духовную тему («Заповеди Блаженств», «Искушение»). «Песнь о колоколе» создавалась также во имя основополагающей для Национального музыкального общества идеи возрождения жизнеутверждающего духа французской нации после катастрофы франко-прусской войны.

В 1906 г. «Песнь о колоколе» была впервые поставлена в Брюсселе на сцене Théâtre de la Monnaie. После премьеры бельгийский музыковед Шарль ван дер Боррен поздравил д'Энди с впечатляющей композицией любовного дуэта Вильгельма и Леоноры, на что композитор ответил со свойственной ему прямоотой: «Еще слишком много Мейербера в музыке этой сцены» [11, р. 283]. Несмотря на то что современная критика и слушатели узнавали в музыкальном языке «Песни о колоколе» реминисценции сочинений Мейербера, Берлиоза, Вагнера, Франка, произведение это явилось *состоявшейся крупной музыкально-театральной формой* д'Энди: музыкальной драмой сквозного симфонического развития с развернутой системой лейтмотивов. Утверждаемая в финале основная тема *In paradisum*, олицетворяющая идею бессмертия, привнесена из григорианских песнопений. В «Песне о колоколе» композитор впервые прибегает к этому источнику. К данному приему обозначения смысловой кульминации — вершины музыкально-драматургического развития — д'Энди нередко стал обращаться в композициях финалов последующих произведений для музыкального театра.

«Фервааль»

Совершенное композиторское мастерство д'Энди утвердилось в произведении, вынашиваемом на протяжении шести лет. Это «Музыкальное действие “Фервааль” в трех актах с Прологом» на собственное либретто композитора. Тщательно подготовленная премьера «Ферваала» прошла 12 марта 1897 г. на сцене брюссельского Théâtre de la Monnaie. Французская пресса и многочисленные иностранные критики восприняли произведение с энтузиазмом; 10 мая 1898 г. состоялась французская премьера на сцене Национального театра комической оперы. Дирижировал спектаклем А. Мессаже; став одним из директоров Национальной музыкальной академии, он провел в 1912 г. девять блистательных исполнений этого произведения.

Эталоном прогрессивного направления в современном музыкальном театре для д'Энди являлась вагнеровская музыкальная драма; в русле достижений немецкого реформатора оперы (Р. Вагнера) д'Энди создавал современную французскую музыкальную драму «Фервааль». Несмотря на то что присутствие элементов вагнеровского творчества в музыке французского композитора пытались игнорировать адепты искусства д'Энди (в 1897 г. издательством «Durand» был выпущен очерк-панегирик со статьями прощательных критиков Пьера де Бревеля и Анри Готье-Виллара), в «Ферваале» со всей очевидностью проступил мир искусства Р. Вагнера — тетралогии «Кольца Нибелунгов», «Тристана и Изольды», «Парсифаля». «Фервааль» перекликается с искусством Р. Вагнера в сфере идей: искупления человеческих проступков жертвенным подвигом главного героя, постижения истины через приобщение к христианским святыням, бессмертия любви. В образных сферах музыкальных драм Р. Вагнера и В. д'Энди можно обнаружить параллели: Фервааль — Зигмунд, Зигфрид, Парсифаль; Гилена — Кундри, Изольда, Брунгильда; Арфагар — Гурнеманц, Курвенал; кельтская прорицательница Кето — богиня Эрда. Р. Роллан высказал замечание о творческом противоречии, существующем между В. д'Энди-поэтом и д'Энди-музыкантом; речь шла о несовпадении поэтических и музыкальных дарований у таких художников, которые, по примеру Вагнера, сами стали писать слова и музыку [7, с. 97].

Драматический конфликт «Ферваала» основан на столкновении религиозных убеждений кельтов и мусульман. Во времена варварских нашествий VII–IX вв. на западе Европы кельты являлись активными распространителями христианской веры. Христианское поведение кельтов усвоили другие народы: «...происходит встреча мифологических традиций этих народов с христианскими представлениями» [12, с. 476]. Друид Арфагар, воспитавший Ферваала — единственного потомка кельтских вождей, утверждает: «Зевс — мертв; Эсус — спит; Иисус — грядет!» [11, р. 297].

Соотношение лейтмотивов в симфоническом развитии музыкальной ткани «Ферваала» отличается «неподражаемой гибкостью и торжествующей легкостью» [13, с. 297]. Красочные, наделенные экспрессией тонально-гармонические модуляции воплощают изменчивые оттенки настроений героев. «Иные страницы “Ферваала” вызывают в душе ощущение горных вершин, покрытых сосновыми лесами и стелющихся по ним туманов», — отметил Р. Роллан [7, с. 97]. В музыкальной драме «Фервааль» д'Энди последовательно развил мысль о важной роли христианской морали в современной общественной и духовной жизни. Композитор включил в музыкальную ткань финальной сцены мелодию григорианского гимна *Pange lingua gloriosi*.

«Чужестранец»

На протяжении 1898–1903 гг. было создано «Музыкальное действо в двух актах “Чужестранец”» на собственное либретто д'Энди. Премьера французской музыкальной драмы также прошла в Брюсселе в Théâtre de la Monnaie 7 января 1903 г. В письмах 1900 г., адресованных известному композитору Ги Ропарцу и критику Пьеру де Бревелю, д'Энди сообщал об усиленном внимании к области *вокальной декламации*, о новой системе оркестровки; композитор утверждал, что симфоническая музыкальная ткань не должна мешать пониманию слова, восприятию смысла вокальных фраз [11].

Высокий художественный результат, достигнутый в «Чужестранце», получил широкий общественный резонанс. В рецензии К. Дебюсси на брюссельскую премьеру

музыкальной драмы д'Энди выражено глубокое понимание музыкальных достоинств сочинения: «...я хочу воздать должное ясному чувству добра, парящему над этим произведением, усилию воли, направленной к избежанию *любой сложности* (курсив мой. — В. А.) и, главное, спокойной смелости Венсана д'Энди, стремящегося здесь превзойти самого себя» [2, с. 62].

В «Чужестранце», как и в предыдущих произведениях для музыкального театра, композитор продолжал развивать жанр французской музыкальной драмы. Сделанный д'Энди в 1901 г. рисунок декораций будущего произведения содержал мотивы морской бури и кораблекрушения. Однажды композитору довелось самому увидеть стихию разбушевавшегося моря, навсегда унесшего жизни рыбаков. В основу финальной сцены «Чужестранца» легла трагедия реальной жизни. Мастерство музыкальной композиции, оркестрового письма д'Энди отметил Р. Роллан: «...иные страницы “Чужого” говорят о фантастическом блеске, который загорается на море, таящем в себе бурю» [7, с. 97].

В содержании драмы «Чужестранец» д'Энди запечатлел отголоски мотивов автобиографического характера; эти скрытые мотивы включены в развитие сюжетных линий, почерпнутых из пьесы Г. Ибсена «Бранд» (1866); в 1895 г. шедевр современного норвежского театра с успехом шел на сцене «Нового театра» в Париже [13, с. 198].

В «Чужестранце» можно обнаружить драматические элементы современного реализма, натурализма и символизма — магистральных эстетических тенденций искусства, формирующих культурное пространство французской столицы в начале 1900-х годов. Так, в кругах парижской интеллигенции, в прессе, во французской литературно-художественной среде с середины 1880-х годов широко обсуждалось творчество великого русского писателя-реалиста Л. Н. Толстого, романами которого искренне восхищался д'Энди. В начале 1900-х годов в Париже с успехом шли оперы французских композиторов-натуралистов: написанные по сюжетам романов Э. Золя произведения А. Брюно и опера Г. Шарпантье «Луиза» (1907), которая двести раз подряд шла на сцене Национального театра комической оперы [14, с. 20].

Особое значение в произведении д'Энди имеет христианская поэтическая символика. Герой владеет талисманом (драгоценным изумрудом); некогда тот волшебным светом сиял на носу корабля, который нес на себе воскресшего Лазаря; этот свет «без парусов, без руля» привел корабль к гавани. С помощью талисмана несокрушимая *воля его обладателя* может управлять стихиями. Принадлежащий к христианским святыням изумруд поддерживал в Чужестранце стремление служить своему призванию. Испытав непреодолимую силу любви, Чужестранец утратил моральное право продолжать свою миссию; он вручил изумруд своей возлюбленной, девушке по имени Вита. Она бросила священный камень в морские волны, возвратив его таинственным глубинам. Волны моря внезапно осветились изумрудным светом [15].

В основе драмы лежит идея борьбы воли героя и его любовной страсти. Текст драмы составлен композитором в ритмической прозе. В его содержании выделяется этический аспект. Жизнь Чужестранца имеет высокое предназначение. Последний представитель древнего рода вождей должен передать потомкам сокровенную сущность моральных истин. Чистота сердца и обет целомудрия Чужестранца являются непреложным условием выполнения его миссии. Никто не знает имени этого сорокадвухлетнего человека. Жители рыбацкого поселка с неприязнью относятся к его манере носить на голове колпак со сверкающим талисманом. Считают ли его колдуном? Вместе с другими рыбаками Чужестранец выходит в море, он часто раздает улов нуждающимся беднякам, и все-таки

его не любят; принимая помощь, люди сторонятся его. На берегу моря с Чужестранцем разговаривает лишь юная Вита, но она слишком молода, чтобы стать возлюбленной Чужестранца, и она — невеста таможенника Андре. Однажды Чужестранец и Вита понимают, что уже давно любят друг друга. Победенный силой любви, нарушивший обет целомудрия Чужестранец должен навсегда покинуть рыбацкое селение.

Поступки Чужестранца находятся в соответствии с религиозными представлениями и нормами поведения христиан. Религиозно-этический характер произведения д'Энди раскрывается в словах Чужестранца: «Я — тот, кто любит. Моя единственная радость, моя единственная забота — помогать другим, служить им». Кредо Чужестранца — *Conto caritatis* (лат.) — счет милосердия, счет любви. Композитор выразил эту мысль григорианским песнопением из католической мессы — *Ubi Caritas* [15].

Слова главного героя произведения в полной мере характеризуют и самого д'Энди — художника, беззаветно служащего искусству; служение это и было *проявлением веры*: «Никогда современная музыка не находила выражения более углубленно набожного и более по-христиански милосердного», — резюмировал К. Дебюсси [2, с. 61].

«Легенда о Святом Христофоре»

Легенда (лат.) — то, что надлежит прочесть, нередкая разновидность музыкальных произведений. Содержание написанных в разных жанрах музыкальных легенд, появившихся в эпоху романтизма, связано с фольклорным преданием (легенда об Агасфере) или с литературным текстом. Вокально-симфоническое сочинение Г. Берлиоза названо «Осуждение Фауста», *Драматическая Легенда* (1846); Ф. Лист озаглавил ораторию «Легенда о святой Елизавете» (1862). «Легенда о Святом Христофоре» (1920) — вершина творческой эволюции В. д'Энди. В написанном на его собственное либретто произведении завершено развитие драматических идей, достигнуто обобщение принципов музыкальной композиции, характерных для сочинений разных жанров (музыкально-театральных, симфонических, камерно-инструментальных, вокальных). Произведению д'Энди свойственны исчерпанность творческих устремлений, особое совершенство драматургии и музыкального стиля. Подобное качество отличает оперу-мистерию «Парсифаль» Р. Вагнера, оперу «Пиковая дама» П. Чайковского, «Песнь о Земле» Г. Малера, «Мистерию» А. Скрябина.

В письме от 17 сентября 1903 г. д'Энди писал Пьеру де Бревиллю о проекте нового музыкально-театрального произведения — «Легенды о Святом Христофоре». В письме Полю Пужо от 23 сентября композитор сообщал, что он завершил либретто (в виде поэмы) и приступил к сочинению нескольких музыкальных фрагментов. Из-за большой занятости в «Schola Cantorum» д'Энди мог заниматься композицией только во время каникул. В декабре 1913 г. он объявил П. Пужо, что черновик «Легенды о Святом Христофоре» завершен. В кругу друзей д'Энди исполнял на фортепиано большие фрагменты новой музыкальной драмы. В Дневнике художника Мориса Дени упоминается один из музыкальных вечеров, на котором присутствовали композитор П. Дюка, балерина Н. Труханова, дирижер Г. Самазей, будущий директор «Opéra» Жак Руше и Рене де Кастера (последний высказал предположение о том, что подготовку декораций для будущего театрального спектакля смог бы осуществить Морис Дени) [11].

Осенью 1915 г. композитор завершил оркестровку; в марте 1917 г. был написан клавир [16]. Жак Руше (новый директор «Opéra») проявил интерес к произведению д'Энди; в 1919 г. «Легенда о Святом Христофоре» была включена в репертуар «Palais Garnier»

(декорации подготовил М. Дени). Премьера, состоявшаяся 9 июня 1920 г., вызвала уважительную реакцию публики и критики. До 16 декабря 1922 г. было дано восемнадцать спектаклей «Легенды о Святом Христофоре», но в дальнейшем сценой «Орѳеа» овладела «экспансия русского балета» труппы С. П. Дягилева. Блестящие постановки «Русских сезонов» уже с мая 1920 г. несколько «омрачили перспективу» для *священной драмы* д'Энди. Постановка «Легенды о Святом Христофоре» требовала значительных расходов, в то время как дирекция «Орѳеа» все еще продолжала следовать распоряжению правительства об ограничении постановок новых французских произведений в полном объеме (такое ограничение действовало во время Первой мировой войны).

«Легенда о Святом Христофоре» явилась первой важной постановкой «Орѳеа» после «Парсифаля» Р. Вагнера (1914); их разделяет шесть лет, но в репертуаре 1920 г. эти произведения следуют одно за другим, образуя своеобразную доминанту в культурном пространстве Франции. В обоих произведениях триумфально повторяется *Мотив Грааля*. Это позволяет предположить, что д'Энди не мог не видеть в «Легенде о Святом Христофоре» своеобразного *продолжения* или *ответа* «Парсифалю» в духе Веры, Надежды и Милосердия [17].

Грандиозная художественная концепция «Легенды о Святом Христофоре» подобна архитектурному феномену — собору Средних веков. Сравнение это, принадлежащее В. д'Энди, выразил его младший современник, известный композитор и общественный деятель Ги де Лионкур — верный сторонник идей, музыки, теории композиции и педагогической системы д'Энди. Приведенное сравнение, позволяющее приблизиться к пониманию музыкальной драматургии и стиля этого произведения, продолжил известный французский исследователь Леон Валлас (L. Vallas), который уподобил композицию «Легенды о Святом Христофоре» *собору музыкальному* [11, р. 334].

Перед началом сочинения «Легенды о Святом Христофоре» д'Энди разместил на стенах своего рабочего кабинета репродукции изображений Святого Христофора. Среди них находились копии скульптурных барельефов, украшающих порталы средневековых соборов. На этих барельефах святой Христофор представлен в виде гиганта, иногда — киноцефала, что указывает на его сходство с изображениями существ египетской мифологии (бог Анубис). Элементы мифологизации образа Христофора присутствуют в традиционной православной иконографии. На некоторых барельефах перекликаются мотивы образов архаического божества античности Кронида, поедающего своих детей, и гиганта-Христофора. Наиболее часто Святой Христофор изображался держащим на плечах ребенка-Иисуса, у которого в руках находится земной шар. Святой Христофор показан во весь рост, стоящим по колено в воде и опирающимся на длинный посох; на посохе распускаются пальмовые листья и появляются плоды (или бутоны белой розы). Различные мотивы жизнеописания Святого Христофора запечатлели Иероним Босх, Дирк Баутс, Хусепе де Рибера, Андреа Мантенья.

Работая над «Легендой о Святом Христофоре» (1907–1908), д'Энди долго и тщательно изучал различные источники, которые упоминали об этом святом. Композитор прочел, что в III в. при римском императоре Дециусе был схвачен гигант по имени Христофор, защищавший христианские святыни; он умер мученической смертью. В «Легенде о Святом Андрее» (V в.) упоминается укрощенный гигант с собачьей головой, каннибал. Он служил защитником Святого Андрея; после обращения в христианство его стали называть Христофором. На рубеже XVIII–XIX вв. Франсуа Рене де Шатобриан восклицал: «Как! Дидро, д'Аламберы, Дюкло, Дюпюи, Гельвеции, Кондорсе уже более не властители

дум? Как! Мир должен вернуться к “Золотой Легенде”, отринуть шедевры науки и разума?» [18, с. 189].

Д’Энди сознательно остановил свой выбор на жизнеописании Святого Христофора в «Золотой Легенде». Основу либретто составили известные эпизоды названного Повествования. *Legenda aurea* (лат.), *Légende dorée* (фр.) — памятник католического христианства XIII в., вероучительная интерпретация спасительных деяний Бога во Христе, выражение трепета и благоговения религиозной веры [19].

«Золотая Легенда» (1250–1260)

В 1250 г. итальянский монах из Генуи Иаков Ворагинский (Jacobus da Varagine, 1225/1230–1298) начал составлять текст на латыни, озаглавленный «То, что должно быть прочитано о святых и истории Ломбардии». В 1260 г. был завершен первый манускрипт; этим трудом он был занят до конца жизни. В Повествовании обозначилась основная тема — происхождение Святого Креста; поэтому его стали называть «Легендой Святого Креста».

Источники рассказов И. Ворагинского различны. Это устные предания об Иисусе, которые уже обрели устойчивые формы внутри протохристианских общин II–III вв. в результате повторения и заучивания одних и тех же изречений (литургических формул). Другим источником явились теологические произведения раннехристианской письменности — *Свидетельства* и *Послания* известных писателей II–IV вв. — Тертуллиана, Климента Александрийского, Григория Турского, Иринея Лионского, Святого Иеронима, Святого Кассиана [20].

Полное собрание текстов, согласно замыслу составителя, должно было послужить материалом для проповедей, произносимых в церкви для прихожан. За поучительное содержание рассказов, разнообразие их сюжетов и образов, а также за красочность изложения Повествование И. Ворагинского получило название «Золотая Легенда» [19].

Основная тема «Легенды Святого Креста» воплощена в жизнеописаниях святых и мучеников (мучениц); среди них встречаются имена неканонических святых, которые получили *дар Духа* при крещении (Святой Андрей, Святой Христофор). К основным содержательным аспектам «Золотой Легенды» относится и развернутое истолкование духовных праздников; все тексты составлены в календарном порядке, начиная от кануна Рождества Христова.

Рассказы о чудесах представляют смысловую кульминацию в большинстве жизнеописаний «Золотой Легенды». Miracle (Чудо) — свидетельство божественной власти Христа: «...в раннехристианской традиции интерес к чуду как таковому обусловлен определенной христологией, т. е. вероучительной интерпретацией личности Иисуса. Здесь Иисус предстает как божественный чудотворец... “божественный муж”, в чьих действиях проявляется мощь Бога» [20, с. 66]. В содержание «Того, что должно быть прочитано» составитель включил заимствованные из Свидетельств и Посланий описания таинств, знамений и предсказаний. Рассказы о чудесах — это повествования об *Эпифаниях*, зримых явлениях Бога. В описаниях этих явлений часто повторяется сюжетный мотив розы. Роза — знак избранности святого, подвиг которого угоден Богу; одновременно роза является и символом мученичества. В Повествовании осмыслению подлежит идея *восхождения святого к Христу*. Так, в процессе развития в «Золотой Легенде» сюжетных

перипетий повествования о жизни великана Оферуса (Христофора) последовательно раскрываются этапы его духовного преображения [19].

Жизненные подвиги святого, его мученическая смерть за веру прочитываются как процесс духовной трансформации человека. Все изложение «Золотой Легенды» проникнуто смыслом духовным *par excellence*.

Основные аспекты жизнеописания святого Христофора

У царя Хананеи

В незапамятные времена в Хананеи жил некий Оферус, что значит «осужденный». Это был человек исполинского роста (в 12 локтей), со свирепым и диким нравом. Однажды Оферус появился при дворе царя, которому он захотел служить, думая, что тот является самым могущественным царем в мире. Как-то раз он услышал пение жонглера, упоминавшего о могуществе дьявола. Оферус, решив служить наиболее могущественному властелину, отправился на поиски последнего.

Откровение в изображении Святого Креста

Оферус долго блуждал в пустыне, где ему встретилось огромное войско; среди воинов был тот, кто называл себя дьяволом, и они вместе отправились в путь. У обочины дороги стояло изображение креста, испугавшись которого, дьявол свернул с дороги; сделав большой крик, он исчез. Оферус пережил *откровение*: в изображении Святого Креста образ Христа открылся тому, кто его искал.

Предсказание Отшельника Христофору

Оферус встретил Отшельника-христианина, который рассказал ему о Христе и посоветовал служить во имя Господа у переправы бурного речного потока, доставляя путников с берега на берег. Отшельник предсказал Оферусу событие предстоящей встречи с Иисусом Христом.

Смирненное служение Оферуса

Много дней Оферус применял свою огромную силу, переправляя путников с берега на берег бурного потока реки. Он без усталости входил в реку, упираясь в дно длинным шестом (посохом).

Иисус Христос в образе ребенка. Таинство крещения:

Оферус нарекается Христофором — «тем, кто нес Христа».

Чудо с посохом

Отдыхавший в своей хижине Оферус услышал, что кто-то зовет переправщика; он дважды выходил к реке, но никого не увидел; в третий раз он встретил на берегу ребенка, просившего о переправе. Посадив дитя на плечи и взяв свой длинный посох, Оферус вошел в реку. Вода забурлила, волны помутнели, поднялась буря. Пока великан еще не достиг середины реки, он несколько раз оступался и чуть было не утонул. Ноша показалась ему невероятно тяжелой. С великим трудом Оферус выбрался на берег, снял ребенка с плеч и, осторожно поставив его на землю, сказал: «Ты подверг меня большой опасности, так тяжело мне было нести тебя. Казалось, целый мир был бы легче».

И ребенок ему ответил: «Не удивляйся, *Христофор*. Ты не только *нес на плечах целый мир, но и Творца этого мира*. Ибо Я — Христос, твой властелин, и ты Мне услужил. В доказательство истинности этих слов, когда подойдешь к хижине, воткни этот посох в землю. Наутро ты увидишь, что он зацветет и принесет плоды». Сказав это, ребенок исчез. Наутро Христофор стал свидетелем *чуда*: на его посохе выросли листья и финики, как на пальме.

Подвиги Христофора в борьбе со злом.

Чудеса — свидетельства веры

Странствуя, Христофор пришел в ликийский город Самос, где он молил Господа послать ему *озарение*, поскольку он не понимал языка горожан. Пока Христофор молился, гонители христиан, приняв его за безумца, не обращали на него внимания. Получив понимание языка ликийцев в чудесном откровении, Христофор отправился на место пыток плененных христиан, чтобы поддержать и укрепить их веру; он неустанно обращался к Христу с просьбой помочь страдающим пленникам. По молитве Христофора произошло чудо: его посох снова покрылся зеленью, на сосне появились бутоны и расцвели белые розы. Посланных царем солдат, которые должны были связать его, Христофор привел к христианской вере; затем он добровольно сдался в плен. Обвинив Христофора в сотворении смущающих народ чудес, суд приговорил его к пыткам; царь повелел казнить святого.

Заточение Христофора в тюрьму царем Самоса — губителем христиан.

Казни христиан. Отвага святого мученика Христофора.

Бессилие его преследователей. Miracle

После заточения Христофора в темницу царь ликийского города Самоса решил подвергнуть его искушению чувственными наслаждениями: в темницу Христофора были направлены красавицы-сестры Никея и Акилиния, которым было обещано вознаграждение, если они соблазнят Христофора своими ласками. Благочестивый вид святого, сияние, исходившее от лица Христофора, вызвали почтительное отношение к нему сестер, выразивших желание обратиться к христианской вере. Узнав о религиозных намерениях сестер, царь-тиран повелел их пытать, а затем казнить. Акилиния была задушена после пытки; Никея подвержена пытке огнем. Она невредимой вышла из пламени, после чего была обезглавлена. Святого Христофора пытали раскаленным железом, но орудия пытки на глазах палачей растаяли как воск. Не боялся он и пламени. Вера в Христа сделала его неуязвимым для врагов.

Пытка Христофора. Возмездие царю. Miracle

Царь повелел привязать Христофора к столбу, чтобы четыреста лучников пронзили его стрелами. После выстрела лучников все стрелы повисли в воздухе, кроме единственной стрелы; изменив направление полета, эта стрела поразила в глаз царя-тирана.

Предсмертное предсказание Христофора, его казнь. Miracle

Начиная молитву перед казнью, Христофор сказал царю: «Завтра я должен принести себя в жертву. И ты — тиран, смочив рану моей кровью, смешанной с землей, — будешь исцелен».

Казня Святого Христофора, палач отрубил ему голову. Царь-тиран приблизился к месту казни и, взяв кровь святого Христофора, смешанную с землей, приложил

к своему пораженному глазу. Произнеся молитву: «Во имя Господа и Святого Христофора», он исцелился; его разум прояснился [19].

Духовный итог рассматриваемого сюжета о Святом Христофоре находится в соответствии с основной идеей «Золотой Легенды»: Христос открылся тому, кто искал Его — в изображении Святого Креста при дороге. Сила Креста, свидетельствуя о спасении во Христе, открыто противостоит злу и его побеждает. Повествование «Золотой Легенды» о Святом Христофоре показывает, что этот святой *нес Христа* не только как переправщик у реки, посадивший ребенка Иисуса к себе на плечи, но прежде всего — в проповедях, свидетельствах Истины; в своем чистом, преданном сердце; в чудесных исцелениях больных; в благочестивом и смиренном образе жизни; наконец, в теле, подвергаемом посту и очищаемом молитвой, невосприимчивом к чувственной страсти.

Художественная концепция «Легенды о Святом Христофоре»

Композитор включил в словесный текст либретто лишь необходимые аспекты содержания, передающие оттенки смысла. Ступени духовной трансформации главного героя отражены в процессе развертывания вокально-симфонической ткани драмы-мистерии.

В произведении д'Энди большое количество действующих лиц. Особую драматургическую функцию выполняет Историк (бас) — рассказчик, певческая партия которого восходит к жанрам средневековой мистерии, старинной оратории, пассионов. Выходя на авансцену и обращаясь к зрителям, Историк в своей сольной партии излагает все то, что было бы излишним представлять на основной сцене, но что необходимо для истолкования драмы-мистерии. Слова Историка комментирует стоящий на авансцене говорящий (поющий) хор. Находящийся перед занавесом, закрывающим основную сцену, Историк также подготавливает сценическое «видение» представления, которое следует непосредственно за его повествованием: в Прологе к I действию Историк открывает произведение рассказом о язычнике по имени Оферус.

Историк — театральная персонаж современной драматической и оперной сцены; его сольная певческая партия и сценические реплики служат объединению частей композиции в единое художественное целое. Партия Историка не принадлежит ни к одной из образно-смысловых сфер музыкальной драматургии; непосредственное взаимодействие с этими сферами позволяет условно представить связанные с выступлениями Историка разделы музыкальной драмы как обобщенную сферу *Повествования и комментирования*: «То, что надлежит прочесть». Говорящий (поющий) хор усиливает функциональную значимость названной сферы в музыкальной композиции и драматургии.

Главные действующие лица — Оферус/Христофор; Король Золота/Верховный судья; Королева чувственных наслаждений/христианская мученица Никея; Принц зла/Сатанаэль.

Второстепенные роли (царских служителей, стражей, императорских воинов, лучников, герольдов, горожан, Важного человека-горожанина, представителей христианских общин, христиан-пленников, торговцев, музыкантов и т.д.) исполняют танцовщики, пантомимы, статисты — участники массовых сцен (среди них также выделены сольные партии — капитана лучников, Верховного понтифика, Императора).

Современная интерпретация литературного первоисточника вызвала необходимость троичного показа соотносимых периодов времени в жизнеописании святого Христофора: прошлое — настоящее — будущее, а также тройственной трансформации способностей

его души: мысль — любовь — память. Феномен *единосушной Троицы*, к которому восходили религиозно-философские представления композитора, послужил основой для общего плана композиции «Легенды о Святом Христофоре» в трех действиях; композиционное целое представлено рядом сцен, последовательно вытекающих одна из другой.

Формообразующую функцию в драме-мистерии выполняют Прологи. I действие, обрамленное Прологом, включает три сцены; II действие — Пролог, «Описательную симфонию», которая озаглавлена «В поисках Бога», и три сцены; III действие — три сцены. Музыкальные закономерности композиции являются ведущими в формировании целостной художественной концепции произведения, основанного на синтезе старинных и современных жанров. Музыкально-драматургическое развитие подчинено закономерностям непрерывного развертывания вокально-симфонической концепции современной музыкальной драмы-мистерии. Сквозь призму современной драматической пьесы в духе реализма, натурализма, символизма в ней проступают элементы архаических жанров античной трагедии, средневековой мистерии, старинной оратории, пассионов.

Конфликтное противопоставление персонажей-антагонистов (язычников и христиан) образует «антиномичное единство мира» (С. Аверинцев). В начале повествования основные силы драмы-мистерии находятся в соотношении, которое можно охарактеризовать как неустойчивое равновесие. Динамичная духовная трансформация главного героя Оферуса/Христофора постепенно изменяет мир: идейные противники Христофора преобразуются под влиянием Веры, Надежды и Милосердия. Так, Король золота в III действии оказывается Верховным судьей; Королева чувственных наслаждений предстает в противоположном по смыслу, измененном облике христианской мученицы (Никея). Император, языческие старейшины, царь-узурпатор из ликийского города Самоса осознанно воспринимают утверждение жизнью и смертью Святого Христофора обоснование христианского кредо: зло мира неизбежно отступает перед несокрушимыми истинами христианства.

Концепция драмы-мистерии содержит ряд идей, актуальных для социально-политической и духовной жизни III и IV Французской Республики [8; 17]. Так, в I действии проводится тема смены власти и поисков наиболее могущественного властелина. Во время службы Оферуса у Королевы чувственных наслаждений появляется Король золота, покупающий Дворец наслаждений вместе с хозяйкой и ее слугами; так Оферус убеждается в превосходстве золота над удовольствиями. С появлением Принца зла Сатанаэля все золото Короля расплавляется; Оферус переходит на службу к Сатанаэлю, новому властелину.

Современной является интерпретация эпизода из I действия: Сатанаэль показывает Оферусу судьбу тех несчастных созданий, которые живут в плену ложных представлений, иллюзий, заблуждений. Это политические карьеристы, коррумпированные государственные чиновники (и парламентские депутаты — радикалы-оппортунисты, социалисты-анархисты, ультрамонтаны, франкмасоны), а также мнимые ученые (дилетанты, графоманы), «ангажированные» художники, торговцы, мошенники. Олицетворяя мир заблуждений человечества, перечисленные выше персонажи реальной действительности представлены композитором в виде дымки облаков, пролетающих над головой Оферуса и исчезающих за горизонтом; после этого в вечернем небе, освещенном лучами заходящего солнца, проступают очертания *колокола*, над куполом которого возвышается сияющий крест.

В духе философско-теологических исканий современности интерпретирована вторая сцена II действия, в которой Отшельник-христианин открывает Оферусу правила религиозного поведения христианской общины, учит его *искать Бога в своем сердце*. Это

перекликается с названием Пролога к II действию: «В поисках Бога». Композитор, бесспорно, считал актуальным поиск истин веры, надежды и милосердия в свете проблем современной духовной жизни, в отношениях Французской Республики и религии [8].

Важным действующим лицом драмы-мистерии является хор, выступающий также в роли драматического персонажа (говорящий хор). Он размещен на авансцене, отделенной занавесом от основной сцены; небесный хор находится за сценой; в Прологе к I действию говорящий хор комментирует слова Историка. Хоры «Легенды о Святом Христофоре» обладают динамическими свойствами развития действия; поддерживая смысловые и музыкальные «связи на расстоянии», партии хора способствуют созданию композиционной симметрии: смысловые и музыкальные «рифмы» хора выполняют таким образом, формообразующие функции в организации музыкального целого.

В хоровых и массовых сценах произведения принимают участие характерные персонажи-символы, или *маски*, обобщенные образно-смысловые феномены. Эти символические персонажи напоминают зрителям о связи времен: прошлого, настоящего и будущего. Среди них — языческий Идол, магически притягивающий взгляды (мим); Палач в маске (мим), Император, Верховный понтифик, Важный человек — представитель современного мира. В действие включены и непсонифицированные участники *вневременного* характера — Офицер, Буржуа, Любовник, Торговец [16].

В сценах *Miracle* «Легенды о Святом Христофоре» семантической функцией наделен устойчивый образ поэтики Средних веков, олицетворение мученичества — символический образ *белой розы*. Предвещая Оферусу встречу с Царем Небесным, папа римский (Верховный понтифик) произносит пророчество: «Когда сосна зацветет белыми розами, Царь Небесный явится перед тобой» [16].

Звуковым символом вечно прекрасного мира живой природы является *Голос лесного дрозда*. С появлением персонажей, обозначенных как «носители амфор, наполненных изысканными ароматами», возникают параллели с постановками современных символистских драм.

В центре образно-смысловой системы «Легенды о Святом Христофоре» находится главный персонаж драмы-мистерии Оферус/Христофор. Музыкальная партия Христофора взаимодействует с идейно-смысловыми и музыкальными элементами, принадлежащими к различным сферам музыкальной драматургии. В произведении условно различаются четыре музыкально-драматургические сферы, которые взаимодействуют между собой:

1. «То, что надлежит прочесть»: сфера повествования и комментирования. Историк; говорящий (поющий) хор.
2. *Вера, Надежда и Милосердие* — проявления истины. Образ ребенка — Иисуса Христа; небесный хор; мир христианских общин: Отшельник; жизнь и смерть христиан-мучеников. Святой Христофор.
3. *Обитель зла*: Принц зла Сатанаэль. Мир язычества. *Великан Оферус*. Земная жизнь властителей; реалии дворцового быта: церемонии, празднества, увеселения, публичные суды, казни. *Символическая сфера заблуждений человечества; проявления иллюзий в современной жизни*. Искушения зла: чувственные соблазны, торговые махинации, продажность в политике, ошибочные открытия в науке, фальшивые ценности в искусстве.
4. *Сфера сакрального: смерть и вечная жизнь во Христе*. Таинство крещения: Оферус нарекается Христофором: «тем, кто нес Христа». Сцены *Miracle*. Пророчества, предзнаменования.

Оттенки современного смысла, присутствующие в художественной концепции «Легенды о Святом Христофоре», позволили д'Энди истолковать произведение как *духовное послание*. Основываясь на Повествовании «Золотой Легенды», композитор убедительно выразил мысль об актуальности духовного опыта Святого Христофора для современной действительности. «Золотую Легенду» и художественную концепцию драмы-мистерии д'Энди разделяют более 650 лет; однако их объединяют аспекты духовного содержания, трансформации души человека на пути к Богу — мистическое откровение, метафизическое прозрение. Это путь постижения истин Веры, Надежды и Милосердия.

Современная д'Энди критика справедливо находила в сочинениях композитора реминисценции с музыкой произведений Мейербера, написанных в жанре Большой оперы, а также с образом названного жанра — оперой Ф. Галеви «La Juive» (1835). В художественной концепции произведения отразились и признаки экспансивного общественного темперамента композитора, имевшего националистические оттенки [17, p. 37].

«Антиномичное единство» язычества и христианства, христианский гуманизм, показанные в музыкально-театральных произведениях д'Энди, восходят к драматургии опер Ж. Массне — *священной драме* «Мария Магдалина» (1837), опере «Таис» (1894). Появлению *священной драмы* д'Энди предшествовали *опера-миракль* Ж. Массне «Жонглер Богоматери» (1904), а также уникальное сочинение К. Дебюсси «Мученичество Святого Себастьяна» (1911), ставшее важной вехой в эволюции музыкального театра XX в.

Музыкальная драматургия «Легенды о Святом Христофоре» д'Энди (1920) — явление *нового синтеза искусств*, ставшего одной из ведущих тенденций французской музыки XX в. Созданная в русле художественных открытий мистерии К. Дебюсси («Мученичество Святого Себастьяна», 1911) и новаций музыкального театра И. Стравинского («История Солдата», играемая, читаемая и танцуемая, 1918), *священная драма* д'Энди содержит глубоко индивидуальный отпечаток художественных идей автора, имеющих религиозную, этическую направленность.

Последним произведением для музыкального театра, завершенным В. д'Энди в 1923 г., была музыкальная комедия в трех актах и пяти картинах «Сон Синераса» на либретто К. де Курвиля. Впервые поставленная 10 июня 1927 г. в Париже, эта оперетта обновила русло жанра классической французской оперетты Ф. Эрве и Ж. Оффенбаха. Пародийная трактовка античности в духе «Прекрасной Елены» и «Орфея в аду» проявилась в аналогиях образов античных героев и современных политических деятелей и военачальников (Ж. Клемансо, приехавшего во Францию президента Уилсона и др.).

Музыкально-театральное творчество д'Энди утверждает религиозные, этические основы христианской веры, способные привести современного человека к духовному обновлению. Различные аспекты «Легенды о Святом Христофоре», других музыкально-театральных произведений композитора заново транслируют со сцены музыкального театра XX в. известное утверждение аббата Ф. Р. де Ламенне (1782–1854) о том, что общественные и иные реформы неизменно происходят по воле Бога. К религиозно-философскому истолкованию мира и музыкального искусства вслед за д'Энди обратился Ф. Пуленк в опере «Диалоги кармелиток» (1957), а также композиторы «Молодой Франции» — А. Жоливе, А. Дютыйе, Д. Лессюр, Ив Бодрийе, О. Мессиаан.

В западноевропейском музыкальном театре XX в. опера-мистерия О. Мессиаана «Святой Франциск Ассизский» (1983–1992) завершила эволюцию особого жанрового направления: от оперы-миракля Ж. Массне и мистерии К. Дебюсси — к *священной драме* В. д'Энди и опере-мистерии О. Мессиаана.

Литература

1. Французская музыка второй половины XIX в. М.: Искусство, 1938. 252 с.
2. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. 278 с.
3. Статьи и рецензии композиторов Франции: конец XIX — начало XX в. Л.: Музыка, 1972. 252 с.
4. *D'Indy V. César Franck.* Paris: Durand, 1906. 290 p.
5. *D'Indy V. César Franck.* A translation from the French of Vincent d'Indy with an introduction by Rosa Newmarch. London: John Lane the Bodley Head ltd., 1929. 286 p.
6. *D'Indy V. Cours de composition musicale.* Vol. 1. Paris: Editions Durand, 1902. 154 p.; Vol. 2. 1903–1909; Vol. 3. 1933; en 3 vol. — 1950.
7. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Т. 4. М.: Музыка, 1989. 255 с.
8. *Opéra et religion sous la III^e République.* Sous la direction de Jean-Cristophe Branger et Alban Ramaut. Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2006. 340 p.
9. *Азарова В. В.* Античность во французской опере 1890–1900-х гг. СПб.: Шатон, 2006. 448 с.
10. *Азарова В. В.* Тема христианского гуманизма в лирических операх Ж. Массне «Таис», «Сафо», «Жонглер Богоматери»: очерки. Воронеж: Истоки, 2000. 208 с.
11. *Vallas L. Vincent d'Indy. La maturité. La vieillesse (1886–1931).* Vol. 2. Paris: Editions Albin Michel, 1950. 394 p.
12. *Аверинцев С. С.* Собр. соч. / под ред. Н. П. Аверинцевой, К. Б. Сигова. София — Логос. Словарь. Киев: Дух І Літера, 2006. 912 с.
13. *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания 1900–1914. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. 248 с.
14. *Азарова В. В.* Опера Г. Шарпантье «Луиза» в свете эволюции жанра французской оперы 1900-х годов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Тезисы IV международной научно-практической конференции 25 января. Ч. 1. Тамбов: Редакционно-издательский отдел ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 20–25.
15. *D'Indy V. L'Etranger. Action musicale en deux actes.* Partition pour chant et piano réduite par l'Auteur. Paris: Editeurs A. Durand et Fils, 1907. 434 p.
16. *D'Indy V. La Légende de Saint-Cristophe.* Partition pour chant et piano. Paris: Copyright Rouart Lerolle et Cie, 1918. 293 p.
17. *Vincent d'Indy et son temps.* Sous la direction de Manuela Scwartz. Paris: Pierre Mardaga éditeur, 2006. 391 p.
18. *Шатобриан Р.* Замогильные записки. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1995. 735 с.
19. *La Légende dorée de Jacques de Voragine nouvellement traduite en français avec introduction, notices, notes et recherches sur les sources par l'abbé J.-B. M. Rozé,* Chanoine Honoraire de la cathédrale d'Amiens. Edouard Rouveyre, Editeur, 76, Rue de Seine. Paris: MDCCCCII. 524 p. URL: <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome02/101.htm> (дата обращения: 01.11.2008).
20. *Канонические Евангелия.* М.: Наука, 1992. 350 с.

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.