

Нилова Вера Ивановна – музыковед,
доктор искусствоведения, профессор кафедры
истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова»
(Петрозаводск, Россия),
inverafox@mail.ru

Nilova Vera I. – musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department
of Music History of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
inverafox@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8056-6076

Босенко Элеонора Георгиевна – профессор кафедры
камерного ансамбля и концертмейстерского класса
ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная
консерватория имени А. К. Глазунова»
(Петрозаводск, Россия),
abos@psu.karelia.ru

Bosenko Eleonora G. – Professor at the Department
of Chamber Ensemble and Accompanist Class
of the the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
abos@psu.karelia.ru

УДК 78.071; 78.082

DOI 10.61908/2413-0486.2024.37.1.50-61

КАМЕРНОЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО МОРИСА РАВЕЛЯ:
ТЕАТР И РАННИЙ ФРАНЦУЗСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ

MAURICE RAVEL'S CHAMBER VOCAL WORK:
THEATER AND EARLY FRENCH CINEMA

Аннотация

Иронический эстетический полюс, замеченный Ролланом, был предопределён и личностными особенностями Равеля, и той тенденцией, на которую обратил внимание испанский философ и культуролог Ортега-и-Гассет.

Статья посвящена изучению камерных вокальных произведений Равеля в модусах французского театра начала XX века и раннего французского кинематографа.

Ключевые слова: Равель, камерная вокальная музыка, Маро, Верлен, Малларме, традиция, театральные эксперименты, ранний французский кинематограф

Abstract

Noticed by Rolland the ironic aesthetic was predetermined both by Ravel's personal characteristics and by the trend that the Spanish philosopher and culture expert Ortega y Gasset drew attention to. The article is devoted to the study of Ravel's chamber vocal works in the modes of the French theater of the early XX century and early French cinema.

Keywords: Ravel, chamber vocal music, Marot, Verlaine, Mallarmé, tradition, theatrical experiments, early French cinema

Приверженность Равеля традиции в области музыкальной декламации¹ не привела к академизации этой традиции в его вокальной музыке. В микроцикле «Две эпиграммы Клемана Маро» фортепианная партия уже не может считаться «“неполноценным” модусом вокальной», как это было в XVI–XVII веках [2, с. 59]. Фортепианная партия больше тяготеет к другому полюсу» эстетической позиции композитора – тенденции к движению *далее от традиции*. Этот эстетический полюс, который Роллан воспринял как иронический, был предопределён и личностными особенностями композитора, и той тенденцией, на которую обратил внимание испанский философ и культуролог Ортега-и-Гассет.

¹ «Классический французский театр был прежде всего театром звучащего слова. Традиции декламационного исполнения старательно поддерживались в “Комеди Франсез” и в Консерватории. Преимущественная установка на текст сказывалась даже в обиходном словоупотреблении: театралы не говорили “посмотреть спектакль”, они говорили “послушать пьесу”» [1, с. 152].

«Равель-иронист»: штрихи к портрету

Русское слово «иронист» попало в музыковедческую литературу через переводчиков работ Роллана на русский язык. Этимология этого слова уходит в Древнюю Грецию к комедиям Аристофана, в которых был персонаж «ироник» (εἴρων). Он, «в отличие от самозванца, который выдаёт себя за нечто большее, чем он есть на самом деле, – наоборот, притворяется, что он ниже, меньше, того, что он есть на самом деле» [7, с. 190]. Иными словами, «ироник» – персонаж (и человек), в котором внешнее и внутреннее не тождественны друг другу. И эта нетождественность вполне могла быть основанием для восприятия Равеля как «ирониста». Вот как Г. Т. Филенко, изучившая письма Равеля, описала его: «Замкнутость сковывает в Равеле всякое внешнее проявление чувств, удерживает его от душевных излишней; она и защищает его внутренний мир от грубых посягательств, но часто и отдаляет композитора от искреннего сочувствия близких, обрекая в минуты тяжёлых испытаний на мучительное одиночество. Даже в юности Равель позволял заглянуть в тайники своей души, уловить суть своего характера лишь немногим друзьям. В общении с большинством, из чувства самосохранения, он предстал закованным в неузвимую броню бесстрастного *ирониста*, опасного своей тонкой наблюдательностью. Сдержанность, боязнь аффектации в чувствах своеобразно выражаются и в его музыке» [9, с. 5–6; курсив наш. – В. Н., Э. Б.].

Этот портрет рисует Равеля как человека с ироническим типом мировоззрения. Махлин утверждал, что «как тип мировоззрения и[рония] претендует на универсальную и даже абсолютную значимость, и эти притязания могут быть радикальны. <...> В качестве мировоззренческой позиции и[рония] представляет собой симптоматичную тенденцию новейшего времени как в искусстве, так и в общественном сознании – от “модерна” в XIX в. до “постмодерна” в XX в.» [7, с. 189].

Ортега-и-Гассет считал «тяготение к глубокой иронии» одной из тенденций², характеризующих новое искусство и новый стиль, характерной чертой которых он назвал дегуманизацию³. Представитель нового стиля, «отталкиваясь от мира реальных вещей, он стремится не приблизиться к ним, а деформировать их или подвергнуть аналитическому разложению, чтобы ослабить или уничтожить их человеческий аспект» [8, с. 32]. Философ утверждал, что Дебюсси дегуманизировал музыку: «Необходимо было изгнать из музыки личные переживания, очистить её, довести до образцовой объективности. Этот подвиг совершил Дебюсси. Только после него стало возможно слушать музыку невозмутимо, не упиваясь и не рыдая» [там же, с. 240]. Роллан также оценивал музыку Дебюсси с позиции «призыва к восстанию» против «всех чрезмерностей и преувеличений страсти – истинной или ложной»⁴. Называя Дебюсси реформатором драматической музыки⁵, Роллан обращал внимание на различие театра Вагнера и театра Дебюсси и усматривал это различие в понимании взаимоотношений музыки и поэзии обоими композиторами. «Сила Дебюсси» по Роллану состояла в том, что «он вовсе не стремился одержать верх над поэмой Метерлинка, поглотить её волнами своей музыки. Он до такой степени слился с нею, что в настоящее время никто из французов не может

² Кроме тяготения к глубокой иронии, к взаимосвязанным тенденциям Ортега-и-Гассет отнёс «тенденцию к дегуманизации искусства; тенденцию избегать живых форм; стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; стремление понимать искусство как игру, и только; тенденцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство; искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждо какой-либо трансценденции» [8, с. 227–228].

³ «Идеи “дегуманизации” и “игры” буквально носились в воздухе, начиная с конца XIX в., хотя сам термин “дегуманизация” был введён в обиход Ортегой-и-Гассетом только в 1925 г.». Силюнас В. Ю. Человек бунтующий и человек играющий (Проблемы творчества и культуры Мигеля де Унамуно и Хосе Ортеги-и-Гассета // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 89–90. В статье не рассматривается вокальное творчество Равеля в аспекте игры дабы избежать «модуляции» в сторону Стравинского, сохранив за Равелем право на индивидуальную эстетическую позицию.

⁴ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. Вып. 4. Музыканты наших дней: Стендаль и музыка / пер. с франц. Ю. Вейсберг, Е. Куниной, И. Кунина. ред., сост. и коммент. В. Брянцевой. М.: Музыка, 1989. С. 157.

⁵ «“Пеллеас” осуществил реформу драматической музыки во Франции». Роллан Р. Там же.

вспомнить ни родной страницы драмы без того, чтобы в нём тотчас не запела музыка Дебюсси»⁶. Соглашаясь с Ролланом, нужно учесть и то, что речитативы Дебюсси имели предшественника. Как и в случае с декламацией Равеля, это был речитатив французской лирической трагедии.

Проследивая «ироническую судьбу» нового искусства, Ортега-и-Гассет дал общую характеристику нового стиля: «новый стиль в самом своём общем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих⁷ элементов и сохранением только чисто художественной материи» [там же, с. 253]. Кроме музыки и поэзии выявленная Ортегой-и-Гассетом тенденция дегуманизации искусства активно проявилась в театральных экспериментах на рубеже XIX и XX века.

Театральная культура «Belle époque» и вокальные произведения

Равеля

В современном театроведении театральная культура «Belle époque» рассматривается как альтернативная художественным направлениям рубежа XIX–XX веков (натурализма, символизма, модерна). В экспериментах театра кукол, театра теней, театра масок рождались новая драматургия, новые жанры и новые способы воплощения сценических образов [6, с. 4]. Значительную роль в этом процессе сыграл парижский Petit théâtre de Marionnettes (Маленький театр кукол), работавший в 1888–1894 годах. В постановках этого театра статические мизансцены сочетались с мелодекламацией аналогично тому, как в японском театре Дзёрури кукольное представление сопровождалось речитативом⁸. И хотя механические куклы были уменьшенной моделью человека, их «игра» была

⁶ Роллан Р. Там же. «Освободителем» в поэзии Ортега-и-Гассет считал Малларме, «который вернул поэзии способность летать и возвышающую силу» [8, с. 241].

⁷ Намёк на работу Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов» (1878).

⁸ Кужель Ю. Японские театральные куклы. URL: <http://fashionlib.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st030.shtml> (дата обращения: 11.02. 2023).

лишена эмоциональных реакций, а пластика представляла собой *последовательность фиксированных жестов*⁹.

Исследуя положение музыки в интеллектуальном и художественном климате начала XX века, Зенкин назвал три определяющие парадигмы, образующие в конкретных музыкальных композициях различные сочетания: «природная: музыка ощущается как своеобразное “звучание” самой природы, космоса; жестово-ритуальная: природно-космические закономерности (прежде всего, ритмы) проявляются через человеческие действия (“действия”), музыка же выстраивается по модели таких действий; “старая”, словесно-речевая, продолжающая оставаться определяющей для многих стилей XX века [4, с. 29].

В отличие от Дебюсси, который «положил начало переходу к новой генеральной парадигме – “природной”» (без отказа от речевой парадигмы) [3, с. 39], Равель в вокальном творчестве 1890-х годов продемонстрировал интерес к жесту, культивируемому экспериментальными театрами, сохранив при этом значимость речевой парадигмы¹⁰. В *mélodie* «Об Анне, бросившей в меня снегом» в третьей и четвертой строках говорится о пламени, которое обожгло рассказчика этой истории. В фортепианной партии на протяжении двух тактов последовательно сменяются аккорды (преимущественно нонаккорды), звуковой состав которых направлен на создание тональной неустойчивости. Поэтическое слово Маро, воспринятое суггестивно (как в поэтическом театре Малларме, Поля Фера, Люнье По), отразилось в смене едва уловимых движений души – *смене движений и жестов, но не эмоций*. Для фортепианной партии *mélodie* «Об Анне, играющей на клавесине» характерна ритмическая оstinатность (пульс шестнадцатыми) и повторение ритмических фигур, рождающих образ

⁹ О статичных фронтальных мизансценах, строгой регламентации жестов см.: Бульчёва А. Метрическая регулярность и функциональность музыкальной формы в операх Ж.-Б. Люлли // Ритм и форма: сборник статей. СПб, 2009. С. 97–109.

¹⁰ Интерес Дебюсси к жесту проявился позже в создании хореографической поэмы «Игры» (1913).

движения. Этот образ родствен Новому времени с его миром механических движений искусственной реальности (механические движения-жесты заводной игрушки)¹¹. «Деиндивидуализированный тематизм, представленный лишёнными интонационной событийности счётными единицами»¹², имеет исторический резонанс во французском дегуманизованном искусстве XX века¹³.

Вокальная музыка в орбите французского кино начала XX века

История французского кино в период жизни и творчества Равеля в интересующем нас аспекте исследована В. И. Божовичем¹⁴. Он изложил факты и описал события, дающие основание для изучения вокального творчества Равеля в аспекте соотношения его вокальных произведений с кинематографом его времени.

Ранний французский кинематограф был связан с театром и ориентировался на театральную условность. Таким был и фильм «Убийство герцога Гиза», премьера которого состоялась в 1908 году. Музыка к фильму специально написал 73-летний Сен-Санс. Демонстрация фильма сопровождалась игрой оркестра. Отныне кинематограф, «этот ярмарочный потешник был облачён во фрак и торжественно введён в “высшее общество”» [1, с. 206]. Но «кино вместо того, чтобы разрабатывать собственную специфику, стало подражать театру» [1, с. 207]. Подобно итальянской комедии масок,

¹¹ Широкова В. О прототипах метро-ритмической организации тематизма *concerto-grosso* в музыке барокко // Ритм и форма: сборник статей. СПб, 2009. С. 62–65.

¹² Широкова В. Цит. изд. С. 67.

¹³ Об исторических резонансах барокко и XX века см. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2015. 208 с. («Письмена времени»). См. у Зенкина: «Также стоит иметь в виду и фактор национальной специфики: так, французская музыка более откровенно ориентируется на пространственный фактор, в том числе: жест, танец, краску, колорит» [4, с. 24].

¹⁴ Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция: конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.

персонаж-маска сближал французский кинематограф с демократическими театральными традициями.

1905–1913-е годы были периодом популярности буффонной кинокомедии с созданием комических масок. На этот период падает замысел Равеля возродить итальянскую оперу-буфф. В 1907 году он написал одноактную оперу «Испанский час» на текст французского журналиста, писателя и либреттиста Франк-Ноэна (1872–1934). В 1920-е годы началась борьба против «театрализации» кинематографа, обусловленной переносом на экран театральных пьес и литературных произведений. Божович пишет, что ситуация начала меняться под влиянием американских фильмов, которые (особенно вестерны) «предоставляли героям широкое жизненное пространство, неограниченное поле деятельности. Динамично построенные сюжеты порывали с принципами композиции театральной пьесы» [1, с. 208]. Но не только американские фильмы демонстрировались во Франции. Из биографии Равеля известно, что сильное впечатление на него произвёл немецкий фильм «Кабинет доктора Калигари»¹⁵. Вот как композитор описал это событие в письме к м-ль Марно 23 февраля 1922 года: «Я был ужасно огорчён, что не смог попасть на этот фильм в пятницу вечером в Марселе, где его как раз запретили, неизвестно почему. Впрочем, через день запрет был снят. Зато вчера в Париже я был вознаграждён: ленту пустили специально для меня одного. Я, да будет вам известно, личность вроде Людвиг Баварского, с той только разницей, что не психопат – пока. В первый раз в жизни я узнал, что такое настоящее кино» [9, с. 140].

С начала 1920-х годов французский кинематограф обратил внимание на уличную песню. В анналы французского кино первой трети XX века вошёл фильм «Под крышами Парижа» (1930) – «лучший, самый душевный фильм Рене Клера (1930)» [1, с. 255]. Использование популярных песен в звуковом кино быстро

¹⁵ Премьера фильма состоялась в Берлине 26 февраля 1920 года. В историю кино он вошёл как первый фильм немецкого экспрессионизма и фильм ужасов, который насыщен негативными эмоциями, инспирированными ужасами Первой мировой войны. Равель в годы войны был водителем грузовика.

вошло в моду, вызвавшую к жизни отдельное направление в кинематографе. Кассовый успех имели фильмы о судьбе певца, с модным исполнителем в главной роли¹⁶. С этим направлением во французском кинематографе была связана работа Равеля над песнями Дон-Кихота к Дульсине. Рене Шалю сообщил, что «некая не очень солидная кинофирма заказывает Равелю музыку к фильму “Дон-Кихот” с текстом модного в 1930-е годы беллетриста и эссеиста Поля Морана; главную роль должен был играть Шаляпин. Работа осталась незаконченной, причём никому из участников не заплатили. <...> благодаря этой неприятной истории созданы “Три песни Дон-Кихота к Дульсине”¹⁷» [9, с. 181]. Из-за болезни Равель не успел закончить работу вовремя, и песни остались в авторской версии, предназначенной для голоса и фортепиано¹⁸.

В 1933 году в газете «Вечерняя Москва» была опубликована критическая статья А. В. Луначарского «Шаляпин в “Дон-Кихоте”». Критика была направлена и на сценариста, и на режиссёра, и на Шаляпина: «Для такого использования кино на службу Сервантесу, которому как раз в этом важнейшем отношении порою изменяло даже литературное слово, Пабст, Моран, Шаляпин и другие не сделали ничего. Это жаль и даже как-то стыдно. Вместо этого Поль Моран прибавил несколько ненужных сцен (например, с актерами), сделал довольно вульгарную выборку из имеющихся у Сервантеса сцен, приблизительно, по программе детских книг о Дон-Кихоте, а в виде философии нашёл в конце такой заключительный эффект: перед нами горела сожженная властями библиотека рыцарских романов Дон-Кихота; Дон-Кихот умер, Панса неутешно рыдает; и вот мы видим опять горящую книгу: но на этот раз она

¹⁶ Классическим примером фильма, обязанного песенной традиции, является фильм Превера-Карне «Набережная туманов» (1938).

¹⁷ В оригинале – «Дон Кихот – Дульсине».

¹⁸ Песни на стихи Морана для фильма «Дон-Кихот» Равелю заказал режиссёр В. Пабст. Фильм вышел с музыкой Ж. Ибера. См.: Гринес О. В. К вопросу об интерпретации «вечного образа»: «Три песни Дон-Кихота Дульсине» М. Равеля. URL.: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-ob-interpretatsii-vechnogo-obraza-tri-pesni-don-kihota-dulsinee-m-ravelya> (дата обращения: 31.07.2023).

возрождается из пепла, в пламени поворачиваются всё более целые страницы. А из “страны загробной” раздаётся голос Дон-Кихота, поющего оперную арию. В арии говорится, что Панса должен утешиться, так как Дон-Кихот бессмертен: он вечно живёт в великой книге Сервантеса. Тут книга покрывается переплётом с соответствующей надписью»¹⁹. Критике подверглась и трактовка роли Дон-Кихота Шаляпиным, и его французское произношение: «Шаляпин долго и тщательно готовился к роли. Все знают голову Дон-Кихота, которую Шаляпин сделал для оперы Массне. Она хороша художественно, энергичной скульптурностью черт, смесью торжественности и безумия. Но это все-таки оперная голова Дон-Кихота. Нет ни пламенного, всепобеждающего энтузиазма, ни всесогревающей доброты, ни обязательного, при теперешнем отношении к герою, огромного обаяния, вытекающего из самого контраста физической немощи и бушующих полётов духа»²⁰. О французском языке Шаляпина Луначарский заметил: «для того, чтобы говорить по-французски для экрана, Шаляпин, с его пока еще не идеальной четкостью, французским языком достаточно не овладел»²¹.

Поскольку песни Дон-Кихота Равеля не вошли в фильм, поэтому и исполнители, и исследователи относятся к ним как к самостоятельному вокальному циклу. Это даёт повод сравнивать образ Дон-Кихота в песнях Равеля и в романе Сервантеса²², а драматургию цикла изучать вне драматургии фильма. Но когда Равель сочинял песни Дон-Кихота, он руководствовался не текстом романа Сервантеса, а тестом Морана и *сценарием* фильма. В замысле песни существовали в структуре медиатекста. Успей Равель закончить работу, и о нём сегодня говорили бы и как об авторе музыки к кинофильму.

¹⁹ Луначарский А. В. Шаляпин в «Дон-Кихоте». URL.: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/salapin-v-don-kihote> (25.10.2023).

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Гринес О. В. Цит. изд.

Во французском кинематографе музыка была важным средством эмоционального воздействия на зрителя, а обязательный параллелизм изображения и музыки ориентировал зрителя в развитии действия. Слушая сегодня песни, созданные для фильма, можно легко ощутить иронию композитора по отношению к образу Дон-Кихота и представить себе три амплуа-маски Дон-Кихота и визуальный ряд, подобно тому, как в парижских кафе-концертах с каждой новой песней и новым куплетом появлялся новый задник, иллюстрируя содержание песни.

Как самостоятельный цикл, получивший право на творческую жизнь вне кино, три песни Дон-Кихота органично входят в вокальное наследие Равеля верностью отношения композитора к вокальной декламации. Очевидно, что Равель писал песни не только для фильма, но главным образом для Шаляпина, учитывая грани его артистического облика и вокальные возможности. Музыкальный язык вокальных произведений был адекватен его времени. Равель не стилизовал прошлые эпохи, но использовал принципы французских музыкально-театральных жанров в новых вербальных образах и звуковых мирах.

Литература

1. Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века / отв. ред. А. В. Бартошевич. М.: Наука, 1987. 320 с.
2. Дальхаус К. Эстетическая теология Шёнберга // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. С. 53–66.
3. Зенкин К. В. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 1 (32). С. 35–52.
4. Зенкин К. В. О парадигмах музыкальной композиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 1 (40). С. 22–34.
5. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.; СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
6. Кузовчикова Т. И. Новые формы и жанры театра во Франции на рубеже XIX–XX веков : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. СПб., 2014. 28 с.
7. Махлин В. Л. Ирония // Литературоведческий журнал. 2016. № 39. С. 188–200.

8. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры / вступ. ст. Г. М. Фридендера; сост. В. Е. Багно. М.: Искусство, 1991. 588 с. (История эстетики в памятниках и документах).
9. Равель в зеркале своих писем / пер. с фр.; сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1988. 248 с.
10. Роллан Р. Жан-Кристоф. Т. 3 / пер. с фр.; под ред. Н. Любимова; ил. Ф. Мазереля. М.: Правда, 1982. 416 с.

References

1. Bozhovich V. I. *Tradicii i vzaimodejstvie iskusstv. Francija. Konec XIX – nachalo XX veka* [Traditions and interaction of the arts. France. The end of the XIX – the beginning of the XX century]. Ed. by A. V. Bartoshevich. Moscow: Nauka, 1987. 320 p.
2. Dal'haus K. *Jesteticheskuaja teologija Shjonberga* [Schoenberg's Aesthetic Theology]. *Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki* [Selected works on the history and theory of music]. Comp., translated from German, afterword, comment by S. B. Naumovich. Saint Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2019, pp. 53–66.
3. Zenkin K. V. *Stravinskij v kontekste istoricheskoj smeny paradigmy muzykal'nogo iskusstva* [Stravinsky in the context of the historical paradigm shift of musical art]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2018. No. 1 (32), pp. 35–52.
4. Zenkin K. V. *O paradigmah muzykal'noj kompozicii* [About the paradigms of musical composition]. *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2020. No. 1 (40), pp. 22–34.
5. Krivickaja E. D. *Muzyka Francii: vek dvadcatyj. Jestetika, stil', zhanr* [The music of France: the twentieth century. Aesthetics, style, genre]. Moscow; Saint Petersburg: Centr GI, 2012. 336 p.
6. Kuzovchikova T. I. *Novy'e formy` i zhanry` teatra vo Francii na rubezhe XIX–XX vekov : avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.01* [New forms and genres of theater in France at the turn of the XIX–XX centuries : Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.01]. Saint Petersburg, 2014. 28 p.
7. Mahlin V. L. *Ironija* [Irony]. *Literaturovedcheskij zhurnal* [Literary journal]. 2016. No. 39, pp. 188–200.
8. Ortega y Gasset. *Jestetika. Filosofija kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of Culture]. Introduction by G. M. Friedlander; comp. V. E. Bagno Moscow: Iskusstvo, 1991. 588 p. (*Istorija jestetiki v pamjatnikah i dokumentah* [History of aesthetics in monuments and documents]).
9. *Ravel' v zerkale svoih pisem* [Ravel in the mirror of his letters]. Translated from French; comp. M. Gerard, R. Chalus. 2nd ed.. Leningrad: Muzyka, 1988. 248 p.
10. Rollan R. *Zhan-Kristof. T.3* [Jean-Christophe. T. 3]. Trans. from French. in order from N. Lyubimov. Moscow: Pravda, 1982. 416 p.